

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
MESTRADO EM FILOSOFIA

NÍVEL MESTRADO

GUSTAVO ANDRADE PRADO

A BUSCA ESTÉTICA DE EDMUND BURKE: UMA DISTINÇÃO ENTRE O SUBLIME E  
O BELO

SÃO CRISTÓVÃO – SE

2019

GUSTAVO ANDRADE PRADO

A BUSCA ESTÉTICA DE EDMUND BURKE: UMA DISTINÇÃO ENTRE O SUBLIME E  
O BELO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Linha de Pesquisa: Filosofia da História e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Arthur Eduardo Grupillo Chagas

SÃO CRISTÓVÃO – SE

2019

GUSTAVO ANDRADE PRADO

A BUSCA ESTÉTICA DE EDMUND BURKE: UMA DISTINÇÃO ENTRE O SUBLIME E  
O BELO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Linha de Pesquisa: Filosofia da História e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Arthur Eduardo Grupillo Chagas

COMISSÃO JULGADORA

São Cristóvão, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019.

---

Prof. Dr. Arthur Eduardo Grupillo Chagas (Presidente e Orientador) – UFS

---

Prof. Dr. Marcos Fonseca Ribeiro Balieiro (Examinador interno)

---

Profa. Dra. Cecília Mendonça de Souza Leão Santos (Examinadora externa)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

P896b Prado, Gustavo Andrade  
A busca estética de Edmund Burke : uma distinção entre o sublime e o belo / Gustavo Andrade Prado ; orientador Arthur Eduardo Grupillo Chagas. – São Cristóvão, 2019.  
127 f.

Dissertação (mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Sergipe, 2019.

1. Filosofia - Irlanda. 2. Estética. 3. Arte - Filosofia. 4. Burke, Edmund, [1729?]-1729. I. Chagas, Arthur Eduardo Grupillo, orient. II. Título.

CDU 111.852(417)

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação de Mestrado em Filosofia.

---

Professor Doutor Arthur Eduardo Grupillo Chagas – Orientador

Universidade Federal de Sergipe

## **AGRADECIMENTOS**

Ao honorável Professor Dr. Arthur Eduardo Grupillo Chagas sem o qual essa pesquisa não seria possível. Mais do que o conhecimento acerca do tema, ensinou-me, com seu exemplo, sobre o senso de dever e compaixão.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar os conceitos estéticos do filósofo irlandês Edmund Burke (1729 – 1797). Seu legado à civilização, no que concerne a seus estudos sobre o tema, foi plasmado nas palavras que constituem o “tratado”, como o autor o denomina, *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e do Belo*, cuja primeira edição foi publicada no ano de 1757. Em decorrência de haver destinado grande parte da sua existência à vida política, eternizou-se nas alíneas do tempo com a obra *Reflexões sobre a Revolução em França*, de 1790, o que lhe rendeu o eterno renome de “pai do conservadorismo”. Por outro lado, Immanuel Kant (1724 – 1804) o considerou como o filósofo empirista mais importante em questões estéticas. De fato, o tratado de Burke respira empirismo, embora o autor lance mão de variados métodos, a exemplo da indução newtoniana, e alusões ao cartesianismo e outras influências, em sua busca de vislumbrar uma teoria sobre o sublime e o belo, ainda que ciente das dificuldades, e limitar-se a remontar esses atributos às suas origens. Uma gama de pensadores e correntes de pensamento embasam seus argumentos, abrangendo a filosofia, literatura, religião (católica) e ciência. Abrangência essa que, por vezes, obstrui a essência da matriz que tenta esboçar com os seus conceitos. Assim, este estudo será movido a sondar se Burke foi bem-sucedido em construir uma teoria estética, ou o quanto ele se aproximou desse objetivo. Procuraremos mostrar que o pensador irlandês buscou essa teoria na caracterização e na distinção do sublime e do belo. Ao fim, mostrar-se-á ponderações sobre o gosto e as possíveis razões da sua diversidade.

Palavras-chave: *Edmund Burke, Estética, Teoria, Sublime, Belo.*

## ABSTRACT

This research aims to investigate the aesthetic concepts of the Irish philosopher Edmund Burke (1729 – 1797). His legacy to civilization, with regard to his studies on the subject, was written in the words that constitute the ‘treatise’, as the author refers to the text, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, whose first edition was published in 1757. As a result of having devoted much of its existence to political life, he was eternalized in the lines of time with the book *Reflections on the Revolution in France*, of 1790, which gave him the eternal reputation of "father of conservatism." On the other hand, Immanuel Kant (1724-1804) considered him as the most important empiricist philosopher in aesthetic matters. In fact, Burke's treatise is informed by empiricism, although the author makes use of various methods, such as Newtonian induction as well as allusions to Cartesianism and other influences, in his search for glimpse a theory on the sublime and the beautiful, even being aware of the difficulties, and he limits himself to reassembling those attributes to their origins. A group of thinkers and currents of thought base his arguments, including philosophy, literature, (Catholic) religion, and science. This broad range sometimes obstructs the essence of the matrix that he tries to sketch with his concepts. Thus, this study will be moved to inquire whether Burke was successful in constructing an aesthetic theory, or how close he came to that goal. We will try to show that the Irish thinker sought this theory in the characterization and distinction of the sublime and the beautiful. At the end, we will make considerations about the taste and possible reasons for its diversity.

Key words: *Edmund Burke, Aesthetics, Theory, Sublime, Beautiful.*



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 CAPÍTULO 1 - AS INQUIETAÇÕES DO ESTETA IRLANDÊS.....</b>	<b>14</b>
2.1 Ambivalências de Burke: juventude e ambição.....	18
2.2 Ambiguidades sobre a “teoria” estética de Burke.....	25
2.3 “Sobre os ombros de gigantes”: influências em Burke.....	32
2.3.1 A Ideia de <i>Locke</i> .....	32
2.3.2 A Lei Natural e a influência retórica de <i>Cícero</i> .....	37
2.3.3 Ecos distintos: outras influências no tratado de Burke.....	43
2.4 O sólido sentido: A distinção entre o sublime e o belo.....	44
2.5 Belo e virtude: alguns argumentos do Conde.....	45
<b>3 CAPÍTULO 2 - AS ORIGENS DO BELO E DO SUBLIME.....</b>	<b>49</b>
3.1 O método.....	49
3.2 Repercussões do corpo humano: a fisiologia.....	51
3.3 O <i>deleite</i> da dor e a <i>perda</i> do prazer.....	53
3.4 As impermanências das paixões.....	61
3.5 As propriedades do belo.....	71
3.5.1 A insustentável proporção.....	71
3.5.2 A verdadeira causa da beleza.....	78
3.6 A analogia dos sentidos.....	82
3.7 As “propriedades” do sublime.....	84
3.8 Mais poderoso que a morte: a solidão.....	97

## **4 CAPÍTULO 3 – BURKE E O PROBLEMA DA UNIVERSALIDADE DO GOSTO**

100

4.1 Breve introdução ao padrão do gosto segundo Hume..... 100

4.2 Uma resposta a Hume?..... 107

4.3 A universalidade do gosto segundo Burke..... 108

**5 CONCLUSÃO..... 120**

**6 REFERÊNCIAS..... 123**

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como sentido último colaborar com o progresso acadêmico, constituindo-se em uma pequena dedicação deste pesquisador em decorrência da inevitável descontinuidade que caracteriza o existir. Constitui-se também este estudo nas pegadas de uma jornada movida pelas inquietudes de tentar compreender o belo e o sublime, encontrando orientações e vislumbres em diversas fontes e meios, em especial na obra de autoria de Edmund Burke *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e do Belo*.

Em *Uma Investigação*<sup>1</sup>, cuja primeira edição foi publicada em 1757, o pensador moderno irlandês debruça-se sobre ponderações relativas às causas e origens do sublime e do belo, especialmente no que concerne às características e seus efeitos sobre o corpo humano. Acerca dessa última abordagem – os efeitos sobre o organismo humano – o autor lança mão de argumentos embasados em estudos em destaque na época, como a fisiologia. Inclusive Immanuel Kant (1995, p.123) considerou Burke como o autor mais importante na abordagem “fisiológica” em questões estéticas.

Sendo o empirismo<sup>2</sup> uma das principais correntes filosóficas durante o século XVIII, e tendo sido Burke amigo pessoal de David Hume, um dos maiores nomes desta corrente, a obra estética na qual esta pesquisa se debruça é carregada de um cunho essencialmente empírico. Ressaltando-se, inclusive, que a segunda edição de *Uma Investigação*, publicada em 1759, consta com o acréscimo da introdução *On Taste* [*Sobre o gosto*], em alusão à obra *Of the Standard of Taste*, de Hume, publicada em 1757.

---

<sup>1</sup> Em decorrência da extensão do título, nos referiremos à obra *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e do Belo* pela abreviação *Uma Investigação*. Utilizaremos a tradução brasileira de Enid Abreu (BURKE, 2013), sempre, contudo, comparada com o original (BURKE, 1998).

<sup>2</sup> É mister ressaltar, para o bom entendimento desta pesquisa, o que aqui entendemos por “empirismo”. Segundo Law (1993, p.2), a pesquisa empírica é caracterizada “por uma confiança sistemática em modelos óticos de cognição e julgamento”. O “empirismo” formula os problemas a partir de metáforas e analogias óticas, apurando o mundo a partir da “superfície”. Ou seja, é, antes de tudo, um determinado modo de utilizar um vocabulário ótico para formular os problemas filosóficos do conhecimento. Dessa forma, apoiamo-nos nesta caracterização para falar de empirismo no sentido de um “modo de expressão” dotado de um padrão reconhecível, e não como uma escola filosófica de princípios bem definidos e fronteiras bem estabelecidas, como se poderia estar inclinado a pensar.

Contudo, não é apenas no empirismo que o filósofo irlandês se apoiou para elaborar suas conjecturas, visto que passagens da sua obra, que o autor denomina por tratado, revelam alusões ao método cartesiano bem como ao método indutivo, desenvolvido por Isaac Newton, explicitado, curiosamente, ao tratar sobre a solidão. Para além das referências indiretas a esses pensadores já citados, outros filósofos são aludidos pelo próprio autor, tais como John Locke, Homero e Cícero. De forma quase velada, há no tratado desse pensador irlandês uma argumentação contrária a um outro famoso pensador da época, conhecido como o Terceiro Conde de Shaftesbury. Esse pensador esteta, que também ousou sondar a profundidade da essência do belo, defendia uma conexão entre o belo e a moral, à qual Burke opõe-se argumentando que o belo, assim como sublime, independe de princípios morais, sendo caracterizados por efeitos fisiológicos.

*Uma Investigação* é uma obra de juventude, cujo esboço foi escrito aos dezenove anos de idade e, quando concluído, o autor o manteve por quatro anos, maturando em suas próprias análises e na de homens que julgava eruditos e imparciais, para só então publicá-lo. Todavia, apesar da juventude, o autor, que não mais voltaria a escrever suas ideias estéticas após a segunda publicação do tratado, adota um tom prudente e cauteloso na introdução da obra. Afirma que não é seu intuito compor um tratado exaustivo acerca do belo e do sublime, mas apenas sondar suas causas, bem como admite que está muito longe da compreensão plena do assunto, assim como tantos homens que se debruçaram sobre o tema. Assim, reforça que suas colocações são conjecturas possíveis e não irrefutáveis ou certas. Dessa forma, é objetivo desta pesquisa examinar *se há um princípio fundamental na estética de Edmund Burke*, e, neste sentido, *se há uma teoria estética proposta por esse filósofo*.

O intuito deste estudo é averiguar a jornada que o filósofo irlandês empreendeu na busca de um maior entendimento sobre o belo o sublime, antes de trilhar, pelo resto da sua existência, o caminho da política, que lhe rendeu a referência de “pai do conservadorismo”. Esta pesquisa será organizada de uma forma expositiva que se propõe a uma compreensão paulatina e mais completa possível.

O primeiro capítulo (sessão 2), intitulado *As inquietações do esteta irlandês*, inicialmente abordará a relevância desta pesquisa. Também nos remeterá à importância de dedicarmos algum tempo à contemplação e à compreensão do belo, bem como de seus efeitos no nosso percurso pelo habitar o mundo, ainda que componhamos, diminuta e

individualmente, a célere, líquida e tecnológica sociedade do século XXI. Seguiremos conduzindo a uma breve abordagem sobre a existência de Edmund Burke, suas influências familiares, religiosas, sua passagem por instituições de ensino, até a sua juventude, seus primeiros anseios literários, políticos e estéticos. Mostraremos como a virtude (ou vício) da ambição impulsionou o jovem Burke a construir escritos e ousar publicá-los com o intuito de ver materializados os seus objetivos, selecionando, de maneira sagaz, e com uma dose de furor, os homens aos quais seus escritos se destinavam a opor e criticar. Aprofundando a pesquisa, como deve ser toda atividade acadêmica que se destina ao nobre propósito de ajudar a montar o mosaico do conhecimento, serão sondadas as ambivalências do pensamento burkeano. Para esse fim, o alicerce será encontrado em estudiosos que se dedicaram a interpretar as colocações do esteta que, em alguns pontos, mostram-se contraditórias. Daremos especial atenção à ideia de teoria e suas peculiaridades, de forma a averiguar a existência de uma teoria estética no pensamento de Burke. Sendo o empirismo uma das principais características da obra, é justo, e necessário para uma correta compreensão, que se apure as características dessa corrente filosófica e sua relevância para o período no qual o pensador tema desta pesquisa habitou o mundo. Assim como faz-se mister investigar a retórica filosófica, visto que Burke foi, também, reconhecido pela sua habilidade de escrita que unia filosofia a atributos literários, característica que ecoou pelos tempos e até a atualidade influencia discursos, em especial no âmbito político. Corroborando a temática da retórica, algumas linhas serão destinadas a uma análise da elegância literária e sua relação com a escrita filosófica e científica, e, assim, há que sermos coerentes em questionar se essas habilidades se destinavam a encobrir uma suposta falta de fundamento de seus escritos. Ao fim do primeiro capítulo, exporemos o principal objetivo do entusiasmado jovem Burke em sua jornada pelas investigações e reflexões sobre a estética, a saber, a caracterização do belo e do sublime. A porta para os capítulos seguintes, será assim aberta.

O segundo capítulo (sessão 3), denominado *As origens do belo e do sublime*, será iniciado com um tópico que objetiva expor as argumentações do jovem Burke no que tange à distinção, bem como a caracterização, do que é o belo e do que é o sublime. Dentro deste item abordar-se-á o método utilizado para suas investigações, como a aplicação do método indutivo newtoniano, em alguns pontos do tratado, a exemplo da análise sobre a relação entre solidão e sociabilidade. Ainda nesse tópico, mostrar-se-á o raciocínio de Burke no

que concerne à independência entre moralidade e beleza, dessa forma contra-argumentando as análises de outro esteta, Shaftesbury. Continuando a exploração das distinções e caracterizações, objeto do capítulo segundo, um espaço para análises que envolvem a fisiologia será reservado. Mantendo acesa a chama da firmeza de propósito direcionada ao coerente aprofundamento da pesquisa, sondar-se-á as correntes de pensamento contemporâneas ao autor de *Uma Investigação* que tinham como objeto de estudo e ponderações a fisiologia humana. Direcionaremos esse levantamento às reações aos estímulos promovidos pela observação do belo e do sublime, proposto pelo filósofo irlandês. O caminho pelas páginas que compõe o capítulo findará com uma exposição sobre as cinco propriedades que o então ainda aspirante à vida política Burke entende como sendo peculiaridades dos objetos belos, bem como características do sublime.

Após os passos anteriores, cujas pegadas caracterizam os pilares para o entendimento das propostas no terceiro capítulo, chegaremos à etapa final desta pesquisa. O título, *Sobre a diversidade do gosto*, fora escolhido com o intuito de ser convidativo à reflexão acerca da seguinte pergunta: se belo e sublime são claramente distintos, originados em propriedades dos objetos, por que a diversidade do gosto? Iniciando por questionar a universalidade do gosto, indagar-se-á o porquê da variação de gostos e de juízos de gosto, vez que os escritos de Burke direcionam o entendimento do belo e do sublime a atributos universais da fisiologia. Justamente em decorrência dos atributos fisiológicos do ser humano a que o esteta remete suas análises, esta pesquisa é aprofundada, nesse ínterim, acerca da sensibilidade, imaginação e juízo, sondando como essas capacidades humanas se relacionam com o belo e o sublime. O último trajeto deste estudo é composto por uma ponderação que aborda o tratado estético de Burke como uma resposta a David Hume.

Assim, ao virar da última página, pretende-se que um passo seja efetuado na compreensão do belo e do sublime, tanto por este pesquisador como por quem venha a ler estas páginas. Somente tempos futuros poderão mostrar se esse estudo incentivou outros a debruçarem-se sobre o tema, tão pouco explorado nas pesquisas acadêmicas do Brasil, tal como os escritos de Edmund Burke. O autor crê que foge ao alcance humano afirmar se a consciência contemplará, e se regozijará, com os futuros frutos das sementeiras, quando o indivíduo não mais existir sob a superfície desta “pequena rocha” que denominamos de planeta. Mas há que se ter, se não esperança, ao menos curiosidade, atributo ecoado nas

primeiras palavras do tratado de Edmund Burke como sendo a mais elementar emoção do espírito humano.

## 2 CAPÍTULO 1 – AS INQUIETAÇÕES DO ESTETA IRLANDÊS

*Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de nossas Ideias do Sublime e Belo*, que, embora agora obsoleto, teve o importante efeito de fazer com que o estudioso alemão Lessing escrevesse *Laocoon*, um dos primeiros ensaios sobre crítica de arte moderna (...) (MOFFATT *apud* BURKE, 1904, p.X, tradução nossa<sup>3</sup>).

Poderíamos considerar como válidas as palavras do professor de literatura inglesa da Universidade da Filadélfia, James Hugh Moffatt, no prefácio da edição de *A Letter to the Sheriffs of Bristol*, de 1904, reforçadas pelo fato de haverem sido publicadas há mais de um século? Observando a quantidade de obras que versam sobre os conceitos estéticos de Burke, publicadas em sua maioria no idioma inglês, podemos deduzir que não. A exemplo, podemos apontar a obra *The Science of Sensibility: Reading Burke's Philosophical Enquiry*, publicada em 2012, que “nasceu de uma conferência que celebra os 250 anos da publicação da *Investigação Filosófica*, realizada em Leuven, na Bélgica, em dezembro de 2007” (VERMEIR & DECKARD, 2012, p.XX). A obra compreende quinze artigos selecionados, cujo tema central é o tratado de Burke sobre estética. Faz-se mister, ainda, ressaltar que “Infelizmente, o *Investigação (do Sublime e do Belo)* nunca recebeu uma atenção continuada de filósofos profissionais e historiadores das ideias” (VERMEIR & DECKARD, 2012, p.V). No Brasil, as obras de Burke, como um todo, ainda são objeto de poucas pesquisas.

Edmund Burke foi um renomado pensador e político da Europa na Idade Moderna; suas inclinações, condutas e escritos, arraigados especialmente em princípios cristãos como ordem, obediência, aquiescência com o passado e experiência, renderam-lhe, de maneira destacada, em sua biografia e nas alíneas da história, a referência de “pai do conservadorismo”. A arte, por meio de outras mentes e mãos hábeis, também lhe valeu espaço na eternidade com os seus retratos, pintados a óleo sobre tela, expostos nos museus *National Portrait Gallery* e *Royal Albert Memorial*, no Reino Unido. Há um busto, esculpido em mármore, no *Trinity College Library*, em Dublin, capital da Irlanda, onde também se encontra uma estátua. Ainda outra importante estátua fica em Bristol, na Inglaterra.

---

<sup>3</sup> É de nossa responsabilidade a tradução das citações que não possuem versões em português.



Os seus escritos carregam um legado até hoje (pouco) estudado na filosofia e ainda utilizado por homens da política e líderes pelo mundo, visto sua retórica singular, dosada equilibradamente com moralidade e poética. Seu livro mais conhecido, apesar de haver produzido uma vasta obra em cartas e discursos, é *Reflexões Sobre a Revolução em França*, escrito em 1790. Moffatt (*apud* BURKE, 1904, p.XVII) chama atenção para a relevância desta obra, durante o século XVIII, ao afirmar que fora vendida imediatamente trinta mil cópias quando da sua publicação. No texto, que se trata de uma carta ao francês de nome Charles Jean François Depont, Burke expõe suas opiniões sobre a então recém-ocorrida Revolução Francesa, e assenta os principais alicerces do seu pensamento, tais como justiça, tradição, hierarquia, necessidade da divisão de classes, respeito à experiência do passado e liberdade.

Todavia, apesar do contexto crítico do *Reflexões*<sup>4</sup>, assim como em toda sua extensa produção de cunho político, que inclui renomados discursos na Câmara dos Comuns, na Inglaterra, onde atuou como deputado por 26 anos, é notório um estilo de escrita literário e permeado, em vários trechos, por um caráter afetivo singular a este filósofo. Esse estilo foi tão inovador e único no seu tempo que “Burke é o único inglês que foi bem-sucedido em alcançar uma eminência de primeira ordem tanto em escritos políticos como em literatura pela mesma maneira de escrever” (MOFFATT *apud* BURKE, 1904, p.VII). Pode-se notar essa peculiaridade em uma passagem do *Reflexões*, quando o pensador político versa sobre as insurgências do povo francês contra a sua rainha Delfina:

Faz dezesseis ou dezessete anos que vi a Rainha da França, então Delfina, em Versalhes; e certamente, jamais desceu à terra, que ela parecia nunca tocar, alguma visão mais deliciosa. Vi-a logo acima do horizonte, decorando e alegrando a esfera elevada na qual começava a se mover – cintilante como uma estrela da manhã, cheia de vida, de esplendor e de alegria... Julgava que dez mil espadas pulariam de suas bainhas para vingar até mesmo um olhar que ameaçasse insultá-la (BURKE, 1982, p.100).

Contudo, foi ainda em sua juventude, antes de enveredar-se pelos caminhos da política, que se viu imerso em reflexões acerca de um tema específico que lhe renderia ao menos cinco anos, entre ponderações e escritos, culminando em uma obra que viria a ser bastante

---

<sup>4</sup> Em decorrência da extensão do título, nos referiremos à obra *Reflexões Sobre a Revolução em França* pela abreviação *Reflexões*.

significativa no estudo da estética. O objeto de suas análises era o belo, bem como sua “contraparte”, o sublime, e suas inquietações foram plasmadas, por meio da tinta e do papel, no tratado *Uma Investigação*. De acordo com Kirk (2016, p.148), o esboço desta obra foi escrito em 1748, quando Burke tinha então 19 anos, mas só foi publicado, sendo uma contribuição de alta importância para a estética, em 1757, aos 28 anos. Ressalte-se que a obra tem influências, explicitadas pelo próprio autor em seu conteúdo, de Locke, Longino, Descartes, Newton, entre outros. Há ainda a influência de David Hume, do qual era amigo e, como afirmado por Abreu (*apud* Burke 2013, p.16), a segunda edição, de 10 de janeiro de 1759, tem o acréscimo da introdução denominada *Sobre o Gosto*, em decorrência da influência da obra *Of the Standard of Taste*, de Hume, publicado em 1757. Neste ponto, é pertinente ressaltar ainda outro pensador, não agregador dos conceitos defendidos no tratado de Burke, mas que, de forma quase velada, como afirma Bullard (2012, p.62), aparenta ser o alvo de contraposições argumentadas na obra. Seu nome é Anthony Ashley Cooper, o Terceiro Conde de Shaftesbury, como ficou conhecido, cuja obra mais renomada é *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, de 1711. No seu escrito, o conde defende que há uma direta relação entre o belo e a virtude, bem como versa sobre o belo e o sublime expondo, em alguns pontos, ambas as características como sendo uma só, um posicionamento ao qual Burke opõem-se em seu tratado. A relação entre o belo e a virtude será melhor explorada ao final do capítulo 1, no tópico 2.5.

Burke argumenta que a confusão de ideias entre o sublime e o belo torna imprecisos e inconclusivos todos os raciocínios sobre temas dessa natureza. Assim, lançou-se numa tentativa de compreensão e caracterização desses dois atributos. Entretanto, estava ciente das dificuldades pertinentes ao tema no qual se enveredava. Compreendia, também, que outros que se debruçaram sobre o assunto depararam com dificuldades similares. Assim, fez questão de “alertar ao leitor para não supor, caso a um primeiro exame da obra dê ocasião a tal equívoco, que meu intuito tenha sido escrever um tratado exaustivo acerca do sublime e do belo. Minha investigação não foi além da origem dessas ideias” (BURKE, 2013, p.25). De forma que assume que sua pesquisa resultou em “conjecturas possíveis e não irrefutáveis ou certas” (BURKE, 2013, p.22).

*Uma Investigação* aborda as causas sensíveis do belo e do sublime, buscando caracterizar esses atributos em concordância com os efeitos percebidos pelos sentidos e sensações do corpo humano. É possível notar a importância que Burke promove a essas

qualidades sensíveis ao argumentar que quando “avancamos apenas um passo além das qualidades imediatamente sensíveis das coisas, saímos da nossa esfera. Tudo que depois fazemos é somente um esforço inútil que prova estarmos em um campo que não nos pertence” (BURKE, 2013, p.162).

O estilo de escrita de Burke é permeado de sensibilidade afetiva e delicadeza, ainda que também nas obras de cunho crítico-social, discursos e cartas. Como se, em cada um dos seus escritos, quisesse transmitir aos leitores notas de agrado da beleza ou da tensão inebriante do sublime. Entretanto, em alguns pontos as colocações de Burke em *Uma Investigação* parecem vagas ou contraditórias, e algumas das referências a outros pensadores não corroboram para uma maior consistência dos seus conceitos. No que tange a algumas referências a outros pensadores, aparentemente desconexas e vagas, indica-se uma passagem onde se nota uma alusão ao método cartesiano, introduzida em meio a passagens poéticas, sem que esses princípios sejam novamente referidos ou utilizados ao longo da obra.

Não convém tentar voar, quando se pode, no máximo, pretender arrastar-se. Ao tratar de algum assunto complexo, devemos examinar separadamente cada um dos elementos distintos que o compõe e reduzir tudo à maior simplicidade possível, uma vez que o caráter de nossa natureza nos prende a uma lei rigorosa e a limites bastante estreitos (BURKE, 2013, p.24).

Várias páginas depois, Burke demonstra embasar-se no método indutivo newtoniano, ao aplicá-lo em uma reflexão sobre a solidão e a sociedade, que será objeto de exploração nesta pesquisa em tópicos seguintes. Além disso, no tópico 2.2, denominado *Ambiguidades sobre a “teoria” estética de Burke*, veremos um exemplo de paradoxo quando o autor do tratado alega haver desenvolvido uma teoria sobre o belo e o sublime, porém, argumentando previamente que suas colocações compõem suposições possíveis. Ainda assim, nos conceitos estéticos de Burke há muito de proveitoso a ser explorado como objeto de pesquisa, sobretudo em virtude da peculiaridade de sua abordagem.

A perspectiva clássica, como a de Platão, por exemplo, considera o Belo como algo essencialmente metafísico, oriundo de um mundo ideal, tão importante quanto o Bem e a Justiça, como se observa nesta passagem de *O Banquete*, em que Diotima de Manteneia ressalta para Sócrates:

Entretanto, de longe a mais elevada e a mais admirável forma de sabedoria é a que diz respeito à ordenação de cidades e habitações; é a chamada moderação e justiça. Consequentemente, quando a alma de um indivíduo é a tal ponto divina que se engravida delas e, atingindo esse indivíduo a idade adulta passa a desejar gerar e dar à luz, penso que ele também se porá a buscar a coisa mais bela em que possa gerar, uma vez que jamais gerará na coisa disforme (PLATÃO, 2012, p.95).

Por outro lado, pode-se compreender o belo e o sublime como experiências que pertencem ao cotidiano e à expressão humana, como destaca o filósofo contemporâneo Roger Scruton, ao afirmar que “queremos que a mesa, o quarto ou o *website* pareçam bons – e isso é algo que importa da mesma maneira como a beleza geralmente importa: não apenas porque agrada aos olhos, mas porque transmite significados e valores que nos são relevantes e que desejamos conscientemente expressar” (SCRUTON, 2015, p.19). Assim, a perspectiva de Burke é uma, entre muitas, que merece atenção. Mas para captarmos melhor essa perspectiva, avaliemos o que motivou esse jovem irlandês, na fervilhante Inglaterra do século XVIII, a debruçar-se sobre a pesquisa desse tema. Haveria, em seus objetivos, além da busca do conhecimento, uma pulsão de ambição ou, também, um impulso radical crítico?

## 2.1 Ambivalências de Burke: juventude e ambição

“Não é apenas um evento, mas um evento para o mundo, Burke está morto... Ele é um homem que marcará essa Era, marcada, como ele mesmo, por eventos, por todos os tempos” (MOFFATT *apud* BURKE, 1904, p.VII). Com essas palavras, em uma carta endereçada ao Lorde Malmesbury, em 1797, era anunciado o falecimento de Edmund Burke. Na história da humanidade, poucos homens receberam semelhante reconhecimento quando da sua morte. Nos parágrafos a seguir, essa pesquisa remontará não aos derradeiros dias do pensador irlandês, mas à sua origem e, em especial, aos dias da sua juventude. Os joviais, mas significativos anos que antecederam os primeiros esboços e, posteriormente, a publicação de *Uma Investigação*.

Burke nasceu em Dublin, capital da Irlanda, aos doze dias de janeiro de 1729. Kirk (2016, p.132) relata que seu pai, o anglicano Richard Burke, casado com a católica Mary

(Nagle) Burke, mãe de Edmund, era um advogado bem-sucedido e bem relacionado com as famílias mais distintas do condado da Irlanda, porém constituíam uma família provinciana e não eram ricos. Por sua vez, Bromwich (2014, p.27) informa que a família era livre de problemas financeiros. A condição financeira estável da infância e adolescência de Burke fez com que, ainda segundo Bromwich, “Burke não tivesse pretensão de origens humildes”. Efetuando um pequeno salto na cronologia da existência de Burke, apontamos um exemplo dessa ambição, que permeava o espírito de Burke mesmo quando adulto. Trata-se de um dos seus discursos, quando deputado, versando sobre a profissão de advogado, enquanto rebatia críticas que emergiram sobre seu genitor. No discurso afirmou, segundo Bromwich, que “a pobreza é a maior imputação (muito injusta penso eu) que já foi colocada nessa profissão”.

Kirk (2016, p.142) afirma que, quando criança, Burke era enfermizo e dado à leitura. A sua saúde frágil fez com que fosse enviado para morar com os avós maternos, na vila Ballyduff, no condado irlandês de Cork, onde, imerso no bucolismo da pequena vila, começou a surgir seu sentimento de amor pelo país. Quando jovem estudou na escola *Monanimy Castle*, que funcionava em uma edificação muito antiga, tendo como professor O'Halloran, pertencente à casta dos filômatas – um homem amante do conhecimento. Centrado em sua educação inicial, “a reverência à literatura clássica e medieval que Burke sentiu por toda sua vida começou ali, em meio aos escombros.” Segundo Kirk, “os romances medievais encetaram uma obsessão no menino, como uma paixão”.

Aos 14 anos, em 1744, o futuro político irlandês estava matriculado no *Trinity College*, em Dublin, onde ganhou uma bolsa de estudos para assuntos clássicos. Segundo Bromwich (2014, p.29), o garoto avançou tanto nos estudos do grego e do latim que lia todos os autores clássicos por curiosidade e não necessariamente para cumprir o regime escolar, sendo poesia e história seus principais interesses. Kirk (2016, p.147) afirma que ele tinha como principais escritores de seu interesse Shakespeare, Edmund Spencer, John Milton, Edmund Waller e Edward Young. Entre os escritores mais antigos, sua preferência abrangia Virgílio, Cícero, Salústio, Homero, Juvenal, Luciano, Xenofonte e Epiteto.

Nessa época de juventude da existência de Burke, uma peculiar chama começa a surgir. Apesar do seu fascínio pela poesia, literatura e clássicos, segundo Kirk (2016, p.146), o jovem irlandês começa a se interessar por temas relativos à sociedade, moral, e assuntos do Estado. Essas inclinações o levam a, em 1747, fundar uma sociedade de

debates denominada *Burke's Club*. Posteriormente, em 1770, fora efetuada uma fusão com o *Historical Club*, fundado em 1753, formando, assim, o *College Historical Society*, que sobreviveu às alterações do tempo e existe até os dias atuais. Além do clube, tornou-se colaborador da revista *The Reformer*, para a qual escrevia ensaios. Bromwich (2014, p.30) aponta que os temas que compunham os assuntos do periódico eram o teatro, o gosto e a moralidade. Os escritos eram carregados de um tom satírico e moralista, que remetia às obras de Alexander Pope, a exemplo do poema *Dunciad*, sendo esse texto compatível com o humor iconoclasta do jovem Burke e dos demais colaboradores da revista. Além da sátira e moralidade pertinentes aos ensaios do *The Reformer*, é possível notar, na passagem a seguir extraída de um exemplar da revista, um tom de radicalismo:

Há um certo período em que o maçante está chegando ao seu pleno crescimento e, espalhando-se sobre uma Nação, torna-se tão insolente, que força os Homens de Gênio e Espírito a se erguerem, apesar de sua modéstia natural, e trabalharem quando a destruição está madura. Se podemos julgar o império do maçante com base em outros grandes impérios, cuja imprudência trouxe sua ruína, este é certamente o tempo de fazê-lo; pois a depravação do gosto é tão grande quanto a da moral, e a correção da última pode parecer um plano mais louvável e mais consistente com o espírito público (citado por BROMWICH, 2014, p.30).

Foi em meio a esse exercício de sátira e reflexões morais, quando da passagem pelo *Trinity College* e incitado pelas colaborações à revista *The Reformer*, que fora deflagrado no jovem Burke um radicalismo. Esse atributo lhe será característico em suas primeiras publicações. Maia (*apud* BURKE, 2008, p.32) corrobora essa característica ao afirmar que, em sua obra mais juvenil, Burke escrevia muito radicalmente, mas que, todavia, a idade desgastou o seu radicalismo.

Com um ardor oriundo de um radicalismo que brotava em seu espírito, aliado à já aludida ambição que lhe era peculiar, Burke toma a pena e o papel para dar vazão às suas inquietudes naquela que se tornaria a sua obra publicada, em 18 de maio de 1756, então com 27 anos, *Defesa da Sociedade Natural*. Entretanto, essa não foi sua primeira obra cronologicamente escrita, pois, como nos aponta Kirk (2016, p.148), em 1748, aos dezenove anos, escreve o primeiro esboço de *Uma Investigação*. Inclusive, nesse mesmo ano, segundo Kirk (2016, p.149), obtém o grau, pelo *Trinity College*, de *Bachelor of Arts* – grau acadêmico de graduação no campo de Letras e Belas Artes nos países Anglo Saxões. Uma curiosa cronologia de escritos e publicações expõe objetivos recônditos do futuro e renomado deputado, como mostraremos ao longo deste tópico.

Para a compreensão desses objetivos de Burke, é necessário, e interessante, questionar a que, ou a quem, se destina a publicação *Defesa*<sup>5</sup>. É comum na história da filosofia que uma obra seja uma crítica aos escritos de outros pensadores, formando assim uma cadeia dialética que rega a fértil árvore do conhecimento humano. Maia (*apud* BURKE, 2008, p.32) escreve que *Defesa* é uma obra satírica que, por meio da *reductio ad absurdum*, criticava e contrapunha as ideias e argumentos do Visconde Bolingbroke e da sua irmandade racionalista.

Henry John Bolingbroke (1678 – 1751) foi um pensador, político e escritor inglês que ascendeu à posição de Lorde, a qual representa um título nobiliárquico – pertencente à classe da nobreza – dos que compunham a câmara alta do parlamento, também chamada de Câmara dos Lordes. Relata Bromwich (2014, p.41) que Bolingbroke era o líder intelectual de um grupo de políticos e pensadores dissidentes, e ao mesmo tempo aristocráticos e libertários, assim como era dono de um deísmo veementemente anticristão. Segundo Kirk (2016, p.172), ele foi um dos principais homens de letras e eruditos de meados do século XVIII. Em seus conceitos, além de contrário ao cristianismo, religião à qual Burke manteve-se fiel e defensor por toda a existência, era também contra a existência de partidos políticos e visava uma “*união dos partidos*”. Suas ideias foram expostas em sua obra mais conhecida, denominada *The Idea of a Patriotic King*, ideias essas nas quais, segundo Maia (*apud* BURKE 2008, p.24), estava presente um patriotismo que se traduziria na eliminação das divisões partidárias, visando a institucionalização da figura do monarca absoluto e iluminado. Ainda de acordo com Maia, isso representava uma regressão utopista do racionalismo político iluminista. Para Burke, essa regressão constituía um inaceitável despotismo e a indesejada depravação das liberdades inglesas. Todavia, aos 20 anos, em 1749, sete anos antes da publicação de *Defesa*, o jovem Edmund já se mostrava opositor das ideias de Bolingbroke, manifestando suas argumentações em um pequeno texto. Nesse escrito, demonstra suas inquietudes e inadmissão dos conceitos do visconde, no que concerne à ideia de um monarca absoluto, sem a participação de um parlamento moderador de suas ações, como a Câmara dos Lordes e a Câmara dos Comuns, existentes na Inglaterra em seu tempo. Sobre esse receio pelo absolutismo monárquico, afirma: “Eu espero que nunca sejamos reduzidos a uma dependência desse tipo: o brilho de um rei patriota é

---

<sup>5</sup> Assim nos referiremos à obra *Defesa da Sociedade Natural*, em decorrência da extensão do título.

incontestavelmente magnificente; mas, ai de mim, contemplemo-lo apenas refletido, e em segunda mão” (MAIA *apud* BURKE, 2008, p.24).

Assim, *Defesa*, a primeira publicação de Burke, é, segundo Kirk (2016, p.155), um “exitosíssimo exercício de ironia”, dotado de um tom radical, direcionado contra as ideias do, na época célebre, pensador e escritor Bolingbroke. Contudo, apesar da repercussão quando da publicação da primeira edição desta obra, Burke o fez de forma anônima, escrevendo, ao fim do título, apenas os dizeres “Uma carta ao Lorde \*\*\*, de um Tardio Nobre Escritor” (MAIA *apud* BURKE, 2008, p.9). Maia ainda aponta que “Burke adota nessa obra o tom elaborado e o estilo epistolar de Lorde Bolingbroke, de forma tão feliz e engenhosa, que a mesma passou a ser considerada por muitos (mas não por todos) uma obra póstuma desse pensador político inglês.” Dessa forma, apenas poucos que conheciam a retórica e o caráter assaz irônico de Burke sabiam que a obra era do “tardio nobre escritor”, como o jovem Edmund se caracterizou, na ocasião, enquanto autor.

Entretanto, não foi apenas Bolingbroke o alvo das críticas de Burke. Houve ainda um outro pensador, de grande influência no século XVIII, e que, assim como o Visconde, era também inglês, político, escritor e de elevada posição de social. Trata-se de Anthony Ashley Cooper (1671 – 1713), mais conhecido como Terceiro Conde de Shaftesbury, e cuja obra de maior renome é *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, como já antecipamos. Podemos perceber as ideias desse pensador e político (que, inclusive, pertencia ao partido *Whig*, o mesmo ao qual Burke viria a pertencer) na passagem a seguir:

O diagnóstico que Shaftesbury apresenta constata, em linhas gerais, que as letras inglesas deram passos significativos, embora permaneçam ainda rudes; que a pintura, ligada aos serviços da Corte, permanece nos estágios mais primitivos; que a filosofia, sabotada pela Royal Society, só apresenta alguns esboços, ainda que pouco significativos. Em tudo isso a Inglaterra está aquém de seus vizinhos europeus. A cultura política dos ingleses, por outro lado, é superior: somente os ingleses podem se orgulhar de um governo livre equilibrado, sem os excessos da monarquia ou da república (PIMENTA, 2007, p.13).

Outro ponto característico do pensamento estético de Shaftesbury é que o belo e a moral estão conectados. Essa relação não era um entendimento único do conde. “Escritores anteriores do século XVIII, como o Terceiro Conde de Shaftesbury e Hutcheson, tentaram unir a beleza e o bem, defendendo uma teoria da “*sensibilidadade moral*”, que mais tarde seria elaborada por Hume e Smith. Burke difere desta perspectiva, defendendo uma distinção entre virtude e beleza” (VERMEIR & DECKARD, 2012, p.XV). Em *Uma*



*Investigação*, na seção XI, cujo título é *Até que ponto a ideia de beleza pode ser referida à virtude*, temos uma evidente contraposição ao pensamento estético do conde:

(...) podemos facilmente perceber até que ponto a atribuição de beleza à virtude pode ser feita com justeza. A referência comum daquela qualidade a esta leva, no mais das vezes, a embaralhar nossas ideias acerca desse assunto e deu origem a inúmeras teorias bizarras, (...) levou a obscurecer nossas noções de beleza e privou-nos de qualquer padrão ou regra de julgamento” (BURKE, 2013, p.141).

Percebe-se, pela citação anterior, o tom radical com que Burke contrapõe-se às ideias estéticas de Shaftesbury, argumentando que a atribuição da beleza à virtude corrobora para um não entendimento adequado do belo, além de inibir a sondagem de padrões bem como a elaboração de princípios que possam justificar e caracterizar o que seja esse atributo.

Ainda no que concerne ao argumento de que *Uma Investigação* destina-se a ser uma contra argumentação às ideias do Conde, apontamos a seguinte passagem, que versa sobre o tratado, na qual o comentador afirma que: “Em vez de lê-lo como um livro-texto de estética, ou como um manual de retórica plenamente fundamentado, considere a natureza polêmica do tratado e seu contexto dentro de uma tradição de controvérsia anti-Shaftesbury” (BULLARD *apud* VERMEIR & DECKARD, 2012, p.XI).

Expondo ao público geral suas argumentações sobre o que entendia ser o belo o sublime, e apontando suas críticas ao pensamento de Shaftesbury, em 21 de abril de 1757, apenas 11 meses depois de publicar anonimamente *Defesa*, Burke publica *Uma Investigação*. A sua obra sobre estética, segundo Kirk (2016, p.156), foi sinceramente admirada por grande parte dos críticos, bem como influenciou muitos escritores, incluindo os românticos, ainda que a maioria deles estivesse descontente com seus conceitos. Também segundo Kirk: “Juntamente com Sir Joshua Reynolds (1723 – 1792), Burke veio a ser um dos dois principais teóricos britânicos da Estética do período.”

Nota-se então, que, na mesma ocasião, mais especificamente entre os 19 e 28 anos, dotado de seu radicalismo e ambição jovial, Burke debruçava-se sobre os estudos do belo e do sublime, ao mesmo tempo em que organizava suas ideias em oposição aos escritos de Bolingbroke, que culminariam no *Defesa*.

Maia (*apud* BURKE, 2008, p.9) nos reforça a crença de que as ações de Burke eram movidas pela sua ambição em tornar-se um escritor de renome. Afirma que, em 1757, mesmo ano da publicação de *Uma Investigação*, o filósofo publicou uma segunda edição do *Defesa*. Contudo, desta vez, no prefácio confessa ser o irônico autor da obra bem como o anônimo “Tardio Nobre Escritor” da primeira edição. Assim, em menos de um ano, Burke publica duas obras com temas completamente distintos.

Sua estratégia para tornar-se conhecido e célebre surtiu resultados positivos a curto prazo logo após suas duas publicações, como pode ser observado na citação a seguir:

Como homem de letras, Edmund Burke agora desfrutava de alguma celebridade – uma reputação que, posteriormente, se tornaria grande e duradouro renome literário. Já na sua época Johnson (*Samuel Johnson – 1709 – 1784*), disse que Burke era “o primeiro, em toda parte”; James Mackintosh (*1765 – 1832*), outrora seu adversário, comparou-o a William Shakespeare” (KIRK, 2019, p.159).

É justo considerar que a celebridade da qual Burke passou então a usufruir, bem como as oportunidades que lhe surgiram no caminho da política, não foram fruto da sorte. Também não podem ser atribuídas à decorrência de uma genialidade inata. Fora, sim, movida pela sua ambição, temperada com radicalismo, moldada e planejada em uma estratégia elaborada para essa finalidade. Havendo inteligentemente escolhido os temas e pensadores objetos de suas críticas, componentes das suas duas primeiras publicações.

A ambição, para Burke, tinha tamanha relevância que a seção XVIII da Parte I de seu tratado *Uma Investigação*, denominada *Ambição*, é destinada somente a ponderações sobre este atributo, considerado um sentimento inato ao homem. A passagem a seguir, da referida seção, demonstra a sua ideia sobre o tema:

Deus infundiu no homem um sentimento de ambição e uma satisfação nascida da contemplação de sua superioridade com relação a seus semelhantes em algo tido como valioso entre eles. É essa paixão que impele os homens a todos os meios pelos quais os vemos distinguirem-se e que tendem a tornar tão agradável tudo o que neles desperta a ideia dessa distinção (BURKE, 2013, p.71).

Após as fundamentações e argumentos que compuseram esse primeiro tópico, é justo questionar se as passagens do tratado que possuem um caráter contraditório, bem como algumas referências que pouco corroboram para a fundamentação do texto, são fruto de uma ansiedade de Burke, oriunda de sua ambição, em elevar-se enquanto escritor e,

assim, alcançar rapidamente seus objetivos sociais, a exemplo das funções políticas e consequentes remunerações e prestígios. É inegável que o filósofo irlandês empenhou-se, apesar de sua abordagem essencialmente empírica, em fundamentar suas argumentações. Fez isso, inclusive, utilizando-se de método, a exemplo da indução newtoniana, como será destacado de modo mais aprofundado em tópicos posteriores, com o objetivo de caracterizar o sublime e o belo, bem como tentar elaborar uma teoria sobre esses atributos. Vermeir & Deckard (2012, p.V) escrevem que *Uma Investigação* foi “escrito com um estilo brilhante e repleto de novas e surpreendentes percepções.”

Entretanto, para que um conjunto de conhecimentos seja caracterizado como “teoria”, são necessários mais atributos do que percepções inovadoras escritas de uma forma singular. Para apurarmos se Burke foi bem-sucedido em elaborar uma teoria sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo, seria preciso investigar, antes de mais nada, se nosso entendimento do conceito não está em desacordo com que se entendia pela palavra em sua época. Tomando duas importantes referências do século de Burke, mesmo que a famosa *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers (1728, p.204), assim como o renomado *Dictionary of the English Language* de Samuel Johnson ressaltem, como primeiro aspecto, que “theory” significa sobretudo “doutrina” (*doctrine*) e “especulação” (*speculation*), como opostas à “prática” (*practice*), contudo Johnson acrescenta que a palavra também designa “esquema; plano ou sistema, ainda que subsistente apenas na mente”. (JOHNSON, 1755, p. 2043). Assim, estamos nos perguntando, neste trabalho, se o complexo e aparentemente desconexo conjunto de surpreendentes percepções da obra de Burke pode ser entendido como um plano ou sistema dos problemas estéticos que aborda, isto é, se pode conter um princípio ou esquema que o perpassa como um todo. Neste sentido, importante será investigar o conceito de ideia, como veremos mais adiante. Esses e outros temas serão objeto das exposições dos parágrafos a seguir.

## 2.2 Ambiguidades sobre a “teoria” estética de Burke

Pode-se afirmar que há uma teoria estética no tratado de Burke? Se tomarmos como orientação para a resposta algumas passagens do prefácio da primeira edição de *Uma Investigação*, perceberemos uma contradição quando o filósofo irlandês afirma possuir

uma teoria para o belo e o sublime. No referido tratado, ele declara: “Quatro anos se passaram desde o término dessa investigação, durante os quais o autor não encontrou motivos para introduzir alterações substanciais em sua teoria” (BURKE, 2013, p.22). Entretanto, apenas dois parágrafos antes dessa colocação, argumenta: “Descobriu [o autor] também que não poderia atribuir suas opiniões a quaisquer princípios fixos ou bem fundamentados” (BURKE, 2013, p.21). Diante dessas duas passagens, e uma vez que encontramos em meio à sua obra pinceladas dotadas das cores da filosofia, literatura, religiosidade (católica) e ciência, cabe aqui questionar se Burke foi feliz em desenvolver uma teoria estética e qual a consistência desta. Ou, caso a resposta seja negativa, o quanto ele conseguiu se aproximar desse objetivo. Neste capítulo, dedicar-nos-emos a responder essa pergunta.

Contudo, antes de contemplarmos o quadro confeccionado pelo bucólico jovem irlandês ao investigarmos a solidez dos seus conceitos ou teoria, apontamos um alerta feito por Pocock (*apud* VERMEIR & DECKARD, 2012, p.XIII), ao qual devemos ceder a devida atenção. Pocock sobreavisa que, ao efetuarmos estudos sobre as ideias de um determinado filósofo importante, tendemos a ser levados a duas condutas que podem comprometer a nossa correta compreensão. A primeira delas é coordenar a análise em busca de uma filosofia unificada peculiar ao pensador objeto de estudo, procurando por uma base de fundamento metafísico ou epistemológico comum em todas as ideias do pensador em questão. A segunda é assumir que o pensamento filosófico de determinado período é a fundamentação comum dos pensadores contemporâneos à época, desdobrando-se no pensamento dos períodos seguintes, como uma cadeia de elos. Diante dessa colocação, Pocock segue alertando que “primeiro, Burke não tem uma ‘base comum metafísica ou epistemológica’ na qual todo o seu trabalho repousa e, segundo, que Burke não está inteiramente apoiado nas ‘fundamentações filosóficas comuns’ do século dezoito.” Esse alerta amplia nossa margem de entendimento sobre o tratado em questão. Incita-nos a analisar, com ressalvas mais flexíveis, as argumentações presentes em *Uma Investigação*, uma vez que uma primeira leitura desta obra nos fazer crer, justamente, que o pensador irlandês não tem uma base única ou até bem fundamentada de sua filosofia, construindo argumentos amplos ou vagos demais. Apontamos uma passagem da obra na qual percebe-se a amplitude de alguns argumentos fruto da miscigenação de fundamentos de correntes diversas, quando Burke (2013, p.161), ao tratar sobre as dificuldades de

sondar como um todo a beleza e a sublimidade, afirma: “Aquele grande encadeamento de causas que se liga umas às outras até o trono do próprio Deus não poderá jamais ser deslindado mediante qualquer empenho de nossa parte. Quando avançamos apenas um passo além das qualidades imediatamente sensíveis das coisas, saímos da nossa esfera”. Nota-se, aqui, a presença de uma argumentação que alude, ainda que sobre as bases de sua própria limitação, à esfera teológica e, logo a seguir, outra fundada no empirismo. Complementando esse mosaico de fundamentações em diversas correntes de pensamento, no desenvolvimento de suas ideias, o pensador efetua alusões a uma gama de outros pensadores e escritores, de períodos distintos da história, e pertencentes a correntes de pensamentos diferentes, como veremos ao longo dos próximos tópicos que constituem este capítulo. As inconsistências das argumentações de Burke também estão presentes nos seus escritos políticos, como nos apontam Dwan e Insole (2012, p. I) ao afirmarem que “Burke é uma das mais importantes figuras do pensamento político moderno, apesar de seu pensamento sobre política não ser facilmente reduzido a uma geral ou completamente coerente filosofia.” Ainda segundo estes comentadores, durante os quase vinte e nove anos em que atuou como parlamentar, nunca escreveu um trabalho sistematizado sobre filosofia política, e seus trabalhos são uma ampla compilação de performances desconexas, sugerindo respostas práticas a problemas específicos, desde a rebelião na América até a Revolução Francesa e da corrupção na Inglaterra ao abuso de poder na Índia. Para Dwan e Insole, esses aspectos tornam discutível se é possível extrair desses contextos uma doutrina geral. Essa ausência de consistência abriu margem para críticas e acusações. Karl Marx (2015, p. 539), referindo-se a Burke como “burguês vulgar”, afirma: “Não é de se admirar, uma vez que de acordo com as leis de Deus e da Natureza, ele se vendeu ao melhor mercado”. Diante dos fatos expostos nesse parágrafo, somos levados a questionar a firmeza das fundamentações do jovem Edmund.

Com a polidez nas lentes da nossa razão, esmerada com as palavras dos intérpretes, sigamos na busca da solidez dos conceitos de Burke. Ao desenvolver seus escritos, buscando estabelecer uma teoria que fosse capaz de explicar suas ideias estéticas, o filósofo deixa claro, em várias passagens do seu tratado, os limites de seu objetivo. Elencamos uma dessas passagens no qual esse fato é exposto de uma forma completa:

Não se deve tomar meu intuito manifesto de investigar a causa eficiente da sublimidade e da beleza no sentido de uma pretensão a poder chegar à causa

final. Não me iludo quanto à possibilidade de vir jamais a explicar por que certas afecções do corpo produzem uma determinada emoção no espírito, e não outra, ou por que, enfim, o corpo é afetado pelo espírito ou este por aquele (BURKE, 2013, p.161).

A citação chama a nossa atenção ao demonstrar um curioso vestígio, a existência de alguma relação, um binômio, que tem como um elemento a beleza ou a sublimidade, e o outro elemento os efeitos no corpo e no espírito. Vermeir & Deckard (2012, p.VI) nos expõem mais informações acerca dessa relação ao argumentar que o texto de Burke não é apenas destinado à reflexão sobre o que é belo e o que é sublime, mas destina-se a explorar a intrincada origem das nossas percepções estéticas e ideias. Os argumentos do pensador irlandês são direcionados ao sentido de que a origem das nossas percepções estéticas está muito mais aliada à fisiologia, ou seja, ao organismo humano, do que ao juízo. Ainda segundo Vermeir & Deckard, “Burke constrói sua teoria do belo e do sublime com base em uma filosofia empírico-psicológica, que mergulha na complexa mistura de prazer e dor, deleite e terror”. De fato, para Burke, a sensação de prazer e de dor, relaxamento e tensão, são os principais elementos que caracterizam a sublimidade e a beleza, de modo que ele afirma que são “uma fundada na dor, a outra no prazer” (2013, p.155).

Isso leva-nos a mais um passo na edificação da compreensão das ideias do esteta. Nota-se que, para Burke, a percepção de algo enquanto portador de beleza ou de sublimidade independe da razão, pois que se trata apenas das sensações corpóreas, ou seja, uma reação essencialmente fisiológica que, em suas manifestações, molda o nosso entendimento sobre algo ser belo ou sublime. Constatamos isso na seguinte passagem do autor, extraída da seção VII, Parte III, de *Uma Investigação*, intitulada *Os verdadeiros efeitos da adequação*:

Todas as vezes em que nosso Criador, em sua sabedoria, visou que algo nos impressionasse, não confiou a execução do seu intuito à atuação lenta e incerta de nossa razão, mas dotou-a de poderes e de propriedades que obstem o entendimento e até mesmo a vontade, pois, apoderando-se dos sentidos e da imaginação, cativam a alma antes que o entendimento esteja apto ou a aderir ou a opor-se a eles” (BURKE, 2013, p.136).

Percebe-se, na passagem, que a razão é desconexa do entendimento de algo enquanto sendo sublime ou belo. Essa percepção é oriunda de sensações fisiológicas, de

reações do corpo, promovidas pelos estímulos que os sentidos captam dos objetos e do ambiente ao redor.

Essa ideia, de que o entendimento acerca de algo é fruto das sensações captadas pelos sentidos, não foi desenvolvida com exclusividade por Burke. Há aí a influência de um pensador contemporâneo e amigo pessoal, cuja relação de amizade e interação podem ser percebidas em Burke (1982, p.168) quando escreve: “Hume afirmou-me que Rousseau lhe tinha contado o seu segredo de estilo”. Tomamos, ainda, a liberdade de rememorar que a segunda edição de *Uma Investigação* possui o acréscimo de uma resposta ao amigo. Referimo-nos aqui a David Hume (1711 – 1776), que foi um importante pensador iluminista e empirista da modernidade, perpetuando-se nas alíneas da história da filosofia pelos seus estudos sobre o conhecimento humano. Suas ideias foram expostas em suas principais obras, *Investigação sobre o entendimento humano* e *Tratado sobre a Natureza Humana*. O empirismo foi uma corrente de pensamento, de origem europeia, que defendia pressupostos no sentido de que todo conhecimento humano é construído através da experiência, da interação com o ambiente ao redor e com o mundo. Um importante elemento nas ideias de Hume é a sensação, visto que, para esse pensador iluminista, “todos os materiais do pensamento são derivados da sensação externa ou interna, e à mente e à vontade compete apenas misturar e compor esses materiais” (HUME, 1999, p.25). Consequentemente, sendo os sentidos – visão, audição, paladar, olfato e tato – os meios pelos quais o ser humano capta o ambiente ao redor, são através deles que as informações são captadas e transformadas em sensações. Ainda em concordância com o filósofo empirista, devemos ressaltar mais dois aspectos elementares de sua teoria. O primeiro consiste em que as sensações causadas pelos objetos criam as impressões, que são as experiências logradas oriundas das percepções de um indivíduo quando observa, contempla, sente, incluindo o sentir referente aos sentimentos, como amor e ódio. O segundo é que, ao lembrar ou criar conexões, usando a imaginação, são desenvolvidas as ideias, de modo que “impressões são distintas das ideias, que são as percepções menos vívidas” (HUME, 1999, p.23). Para ilustrar esses conceitos e exercitar a nossa imaginação, o que em muito alegraria Hume, apresentamos o seguinte exemplo. Estando com sede, ao ingerir uma porção de água refrigerada, entende-se que essa ação inibe a sede, nos proporcionando uma sensação de saciedade. Desenvolvemos então a percepção de que a ingestão de água refrigerada é capaz de saciar a sede. Com esse entendimento adquirido,

podemos imaginar que, assolados pela sede durante uma longa caminhada, um copo de água gelada nos saciaria. Sendo que esse imaginar já é suficiente para nos promover uma leve, menos vívida, sensação de saciedade. Ressaltamos que a partir do processo de entendimento, foi possível a indivíduos aplicarem o uso da razão e das ferramentas da ciência para demonstrar processos em outras áreas do conhecimento humano, a exemplo da biologia. No caso da água, tais homens demonstraram como a ingestão do líquido é processada no sistema digestivo e nervoso tendo como consequência final o satisfazer da sede. Mas, notemos, o conhecimento começou a ser construído já a partir do entendimento da ação de ingerir a água e a consequente reação de ter a sede reduzida.

No tratado de Burke, temos evidências de que este se baseia nos conceitos propostos por Hume, no que concerne ao surgir do entendimento do belo e do sublime nos sentidos e, consequentemente, nas sensações. Temos um bom exemplo disso quando Burke (2013, p.151) afirma: “Existe uma cadeia que une todas as nossas sensações; elas não são senão diferentes tipos de sensações, destinados a ser impressos por diferentes tipos de objetos”. Contudo, é importante ressaltar que Burke, não era um empirista definido, mas sim que estava imerso em um movimento empirista, não tendo uma base comum metafísica ou epistemológica, como visto no tópico 2.2 dessa pesquisa.

Mas não foi somente com os conceitos referentes às sensações que Burke apoiou-se nos ombros do seu amigo iluminista. A imaginação, que tem seu lugar de destaque nas fundamentações de Hume, também é considerada na obra do esteta irlandês. Apontamos uma passagem do tratado que constitui um bom exemplo do valor desse conceito:

Além das ideias às quais se aliam os prazeres e as dores, que lhes são apresentados pelos sentidos, o espírito humano possui uma espécie de faculdade criativa própria, quer reproduzindo a seu talante as imagens das coisas na ordem a na maneira em que foram recebidas pelos sentidos, quer combinando-as de um modo novo e segundo uma ordem diferente. Essa faculdade chama-se *imaginação* e a ela se relaciona tudo que denominamos de engenho (BURKE, 2013, p.34).

Burke acredita que a imaginação é elemento fundamental na construção do entendimento de algo enquanto belo ou sublime, pois que tem o papel de interligar as sensações. Além de ser, também, a esfera onde repousam nossas paixões, temores e esperanças, constituindo, assim, o principal motor das nossas ideias, moldadas mediante a impressão que os objetos nos causam.



Há, porém, a introdução de mais um elemento que, para o pensador irlandês, constitui o alicerce para o entendimento do meio ao redor. Burke (2013, p.30) nos aponta que elemento é esse ao afirmar: “Segundo me consta, as faculdades inatas do homem que se relacionam intimamente com os objetos exteriores consistem nos sentidos, imaginação e juízo.” Temos então a tríplice base na qual os princípios estéticos de Burke estão fundamentados. É praticamente somente no conceito de juízo que vemos Burke introduzir o uso da razão. Para este filósofo esteta, o juízo é formado pelas experiências do indivíduo, o que inclui sua formação, o seu ambiente e suas crenças. Para ele, “como muitas das obras da imaginação não se limitaram à representação dos objetos sensíveis nem a mover as paixões, e sim estenderam-se até os costumes, as índoles, as paixões e aos desígnios dos homens, as suas relações, as suas virtudes e os seus vícios foram trazidos para a esfera do juízo” (BURKE, 2013, p.40). O conceito de juízo, para Burke, está relacionado a outro conceito, a saber, o gosto. Analisaremos este tema em capítulos posteriores. Por enquanto, sejamos pacientes em nossa jornada. Contemplemos e busquemos entender os elementos que constituem a paisagem do caminho.

Mediante as fundamentações expostas nos parágrafos anteriores, desenvolvamos um exemplo que demonstre o processo por meio do qual, segundo Burke, o belo e o sublime influencia-nos. Suponhamos estarmos diante de uma pequena cascata de água, um jardim florido, uma mulher ou homem a quem julgamos atraente, ou mesmo um carro que consideramos bonito. A visão desses objetos, bem como o aroma, o som ou voz e o toque, promovem reações no nosso corpo que percebemos como sensações e que estão ligadas a agrado e prazer ou repulsa e dor. É então gerada uma percepção, um entendimento, de que aquele objeto nos causa sensações boas ou ruins. Essa percepção será usada pela nossa imaginação, servindo à construção de imagens e situações imaginárias que, embasado na experiência com esses objetos, orientam nossas ações e decisões. O juízo, nosso âmbito racional, construído por meio da nossa formação pessoal, crenças religiosas, laços familiares, impulsos eróticos, e muitas vezes temperado e forjado no fogo dos nossos traumas e desejos insatisfeitos, é a contramedida ou colaborador do nosso entendimento estético. Temos aqui um esboço do pivô da matriz estética de Burke.

Contudo, não nos demos por satisfeitos com o que essa investigação nos demonstrou até a brancura preenchida desta página. Sejamos profundos e busquemos o essencial das coisas, onde, geralmente, repousa a beleza ou sublimidade das coisas. Assim,

no tópico composto pelas páginas seguintes, sondaremos as influências históricas na época de existência de Burke, bem como a influência de outro pensador que lhe foi contemporâneo. Também investigaremos e nos questionaremos se a reconhecida e aplaudida retórica de Burke resulta, ocasionalmente, em inconsistência, ou é usada para encobrir uma escassez de fundamentação adequada em alguns pontos dos seus conceitos.

## **2.3 “Sobre os ombros de gigantes”: influências em Burke**

É inegável que Burke, assim como ocorre com a esmagadora maioria dos filósofos, baseou suas reflexões em estudos e ponderações de outros pensadores. No tópico anterior, pudemos observar esse fato ao analisarmos como os conceitos de David Hume são explícitos no tratado do esteta irlandês. Neste tópico, caminharemos por um trajeto que nos remeterá a outras influências. Nesse ínterim, abordaremos outros conceitos e peculiaridades presentes em *Uma Investigação*, tornando mais abrangente a visão a que esse estudo se destina. Começamos pois, com uma sombra projetada pelo tópico anterior, quando tratamos sobre o empirismo.

### **2.3.1 A Ideia de Locke**

Ao desenvolver o título do seu tratado, *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem das nossas Ideias do Sublime do Belo*, o jovem irlandês apontava dois importantes direcionamentos do conteúdo da obra. O primeiro, de que, como já exposto em tópicos anteriores, sua investigação não foi além do que buscar compreender a origem das nossas ideias sobre esses atributos. O segundo é o próprio conceito de ideia. Para compreendermos o que vem a ser uma ideia para o esteta, precisamos recorrer aos conceitos de um outro pensador, que o influenciou nesse sentido: John Locke (1632 – 1704).

Locke foi um empirista, precursor de David Hume e influenciador da sua obra *Investigação sobre o entendimento humano*. A história do pensamento o eternizou por ser o primeiro a romper com os conceitos metafísicos, a exemplo do conceito de ideias inatas

do cartesianismo, o qual afirma que o ser pensante já nasce com uma base de ideias e conhecimento. Dessa forma, Locke foi um dos pioneiros da modernidade a ressaltar a relevância da experiência e dos sentidos na formação do conhecimento. O conceito aristotélico de “tabula rasa”, que tem como propósito expressar a ausência de conhecimento inato ao ser, é ressuscitado na principal obra desse pensador inglês intitulada *Ensaio acerca do entendimento humano*, de 1690. Locke se refere ao conceito no sentido de “papel em branco”. Apontamos uma parte da sua obra que evidencia esse conteúdo: “Suponhamos, pois, que a mente é, como dissemos, um papel em branco, desprovida de todos os caracteres, sem nenhuma ideia; como ela será suprida? (...) A isso respondo, numa palavra: da experiência” (LOCKE, 1999a, p.57). Assim, todas as ideias são fruto das experiências. Tais experiências tornam o “papel em branco”, característico do indivíduo ao nascimento, em um “papel impresso”, pertinente quando adulto. Assim, as ideias proveriam então da experiência com os objetos sensíveis, que são dotados de qualidades, as quais Locke distingue em *primárias*, como volume, extensão e peso, e *secundárias*, como odor, cor e textura, qualidades estas que variam nas percepções dos indivíduos. Todavia, há, para o empirista inglês, um vulto insondável nas qualidades *secundárias*, pois não é possível encontrar uma fundamentação que justifique essa variação entre percepções, de modo que alega que “não há conexão descobrível entre quaisquer qualidades primárias e as qualidades secundárias” (LOCKE, 1999a, p. 226). Sobre essa crença de Locke, veremos logo mais neste subtópico como Burke expande essa compreensão. O pensador inglês também aponta mais um elemento na construção das ideias, a saber, a reflexão, a qual teria origem não no meio externo, como os objetos, mas no interior do indivíduo. Aíex (*apud* LOCKE, 1999a, p.10) demonstra esse conceito na seguinte afirmação:

Em si mesmas, a experiência sensível e a reflexão não constituiriam propriamente o conhecimento; seriam, antes, processos que suprem a mente com os materiais do conhecimento. A esses materiais, Locke dá o nome de ideias, expressão que adquire, assim, o sentido de todo e qualquer conteúdo do processo cognitivo.

Dessa forma, enquanto expressões como “quente”, “úmido” e “áspero” são ideias de sensação, expressões como “acreditar”, “gostar” e “encantar” são ideias de reflexão. Apesar do significado de ideia em Locke ser amplo e complexo, podemos afirmar que esse pensador entende por ideia o conteúdo da mente. Em outra forma de expressão, ideia é o

objeto com o qual o espírito se ocupa quando pensa, não apenas quando age racionalmente, mas também nas percepções sensitivas e na imaginação, sendo o conhecimento, então, o resultado da estruturação de ideias. No que concerne à palavra “percepção”, Chappell (1999, p.27) alerta-nos que “as ideias são objetos de certas ações ou operações mentais, especificamente, o pensar ou perceber. Não se deve supor que pensar e perceber são duas ações diferentes para Locke.” Assim, temos que as ideias são os conteúdos que movem tanto a percepção, a exemplo de ver as cores de uma pintura, como o pensamento, como o raciocinar sobre a técnica utilizada pelo artista.

Em sua busca por compor uma teoria, Burke apoiou-se nos escritos de Locke no que concerne à formação das ideias. Podemos perceber essa clara influência na passagem logo presente na introdução à segunda edição que, como explicitado, ocorreu em decorrência do ensaio sobre o padrão do gosto, de Hume, outro pensador empirista. Na referida passagem, afirma: “São esses os elementos constituintes do gosto, e o fundamento de todos eles é o mesmo no espírito humano, pois (...) os sentidos são as grandes fontes das nossas ideias e, por conseguinte, de todos os nossos prazeres” (BURKE, 2013, p.40). Dessa forma, o pensador irlandês acredita que tanto o sublime como o belo têm sua origem inicial nos sentidos, decorrendo no desenvolvimento das sensações e, por conseguinte, das ideias. Contudo, a última citação apresenta-nos um curioso vestígio. Entendemos que Burke afirma que os prazeres são uma decorrência (“por conseguinte”) das nossas ideias, cuja fonte são os sentidos. Então, para o esteta, o prazer não é apenas fruto imediato dos sentidos e das sensações, mas pode também ser fruto de uma ideia. Ou seja, o prazer pode também ser fruto de um processo já desenvolvido na mente, que foi iniciado com uma sensação, organizado e trabalhado pela imaginação, ou por meio da reflexão, e gerou uma ideia. Apontamos uma pequena passagem que reforça essa noção de Burke, ao escrever que: “Todos os homens conservam uma memória suficientemente vívida das causas naturais e originais dos prazeres para que possam reportar a esse padrão todas as coisas oferecidas aos seus sentidos e por eles pautar suas sensações e suas opiniões” (BURKE, 2013, p.33). Dessa forma, percebemos que as sensações podem ser moldadas e reguladas, tendo como base um arcabouço mnemônico (“padrão”) de experiências anteriores, que necessariamente já se tornaram ideias. Em consequência, as sensações podem ou não gerar prazer.

Contudo, para Burke, o processo de entendimento da beleza e da sublimidade possui limites. Essa noção dos limites acerca do entendimento humano é, também, um dos pilares do pensamento de Locke, que defende que o limite da imaginação é determinado pela experiência, ou seja, só é possível imaginar sobre aquilo que já foi objeto de interação, de modo que escreve: “Apenas as qualidades que impressionam os sentidos são imagináveis” (LOCKE, 1999a, p.64). Percebemos como Burke concorda com Locke nesse sentido, quando argumenta: “Mas deve-se observar que essa capacidade da imaginação é incapaz de produzir algo inteiramente novo: ela pode apenas variar a disposição das ideias que recebeu dos sentidos” (BURKE, 2013, p.34). Efetuando um pequeno teste em nós mesmos, com o intuito de demonstrar o limite da imaginação, tentemos imaginar o sabor do raro queijo italiano *Casu Marzu*. A menos, evidentemente, que já o tenhamos provado, é-nos difícil imaginar o sabor deste queijo elaborado com o uso de larvas de moscas vivas, uma vez que, supondo não termos propositadamente ou acidentalmente saboreado moscas em estado de desenvolvimento, não nos é possível unir na nossa mente a ideia do sabor do queijo com a ideia do sabor das larvas, para criar a ideia do sabor do *Casu Marzu*. Bem, mas retornemos agora a saborear as agridoces palavras que nutrem os fundamentos desta pesquisa.

Há um outro conceito, e esse inovador na época de Locke, que foi abraçado por Burke, uma vez que o esteta era um admirador da literatura e poesia, e por vezes fez desses temas objetos de suas ponderações. Locke foi um dos pioneiros a investigar como as nossas ideias são expressas em palavras, dedicando o *Livro III* da sua obra *Ensaio acerca do entendimento humano*, intitulado *As Palavras*, a essa reflexão. Nesse sentido, os objetos transformam-se em ideias que por sua vez transformam-se em palavras. Em *Uma Investigação*, Burke, concordando com os conceitos de Locke sobre as características das palavras enquanto representativas de ideias, dedica toda a última parte do seu tratado, a *Parte V*, a versar sobre as palavras, com nítidas alusões ao trabalho do pensador inglês, como podemos notar na passagem a seguir:

O Sr. Locke observou em algum lugar<sup>6</sup>, com seu costumeiro discernimento, que as palavras genéricas, principalmente relacionadas a virtude e vício, bem e mal, são ensinadas antes que os tipos especiais de ação aos quais elas se reportam

---

<sup>6</sup> Cf. o Tópico 15, intitulado *Por que seus nomes são usualmente adquiridos antes de suas ideias*, componente da Parte V, do Livro III, do *Ensaio acerca do entendimento humano*. (LOCKE, 1999a)

apresentem-se ao espírito e, com elas, o amor a uns e a aversão aos outros, pois as crianças possuem espíritos tão flexíveis que a ama de leite ou uma pessoa próxima a elas, ao parecer satisfeita ou descontente com alguma coisa ou até mesmo com uma palavra, podem comunicar-lhes uma disposição idêntica (BURKE, 2013, p.202).

Todavia, o jovem Edmund não se limita a repetir os conceitos de Locke no seu tratado. O pensador irlandês vai mais além e elabora argumentações próprias que vão além das noções do pensador inglês. Pappin (2012, p.107) explica que, em que pese a terminologia empregada por Burke ser similar à de Locke, ele transcende a epistemologia truncada do ensaísta inglês, abrangendo a “ordem natural” das coisas, uma natureza humana comum e os princípios de causalidade, além de propor uma compreensão teleológica da existência humana em um universo providencialmente ordenado. Sobre essa influência de uma Providência na ordenação do universo, elencamos mais uma passagem do tratado, dentre as demais com cunho teológico já expostas nesta pesquisa, na qual fica evidente a crença de Burke em uma ordem divina orientadora da natureza, que ordena até mesmo parte do juízo de gosto dos homens. Nessa passagem, enquanto justifica a distinção entre o afeto humano destinado a animais adornados atraentemente dos animais destituídos de adornos, argumenta que “é provável que a Providência não tenha feito nem mesmo essa distinção sem ter em vista um nobre propósito, embora não possamos perceber com clareza qual seria ele, uma vez que sua sabedoria não é nossa, nem nossos métodos os seus” (BURKE, 2013, p.63). Essa argumentação é um relevante ponto contraditório aos escritos do *Ensaio acerca do entendimento humano*, uma vez que este efetua uma ruptura com o pensamento metafísico, defendendo a experiência e a reflexão como única fonte do conhecimento possível. O jovem irlandês, também, imerso em suas análises sobre o gosto, atribui uma explicação que tenta justificar como as *qualidades secundárias* são impregnadas na mente, qualidades estas cuja conexão com as *qualidades primárias* Locke afirma ser o homem incapaz de explicar. Veremos com detalhes esta questão no capítulo terceiro desta pesquisa, onde o gosto será nosso prudente objeto de estudo.

Contudo, o apreço de Burke pelas palavras o levou a fontes mais distantes na história da civilização. O jovem interessou-se, pesquisou e foi influenciado por ecos de um pensador em atividade quando o Império Romano ainda era o majestoso centro do pensamento e da civilização. Auscultemos esses ecos e suas influências no subtópico a seguir.

### 2.3.2 A Lei Natural e a influência retórica de Cícero

Outro pensador que influenciou Burke foi Marcus Tullius Cícero (106 – 43 a.C). Cícero foi um filósofo, político e advogado da República Romana. Esse filósofo, da era dos grandes banquetes romanos, foi um dos principais responsáveis pela introdução do pensamento grego em Roma, bem como um dos expoentes teóricos do Direito. Apesar de tudo que agregou ao império, e ao mundo, foi considerado inimigo do Estado e assassinado em decorrência das disputas pelo poder de Roma. Não é característica da Era atual que a razão, por vezes, seja derrotada pela ganância. Suas obras abordam leis, retórica e política, estando entre as mais famosas o *De Legibus*, *De Oratore*, *De Re Publica* e *De Officiis*. Às suas ideias, eloquência e tradição retórica deve-se sua perpetuação na história da civilização, incluindo a modernidade, como aponta-nos Sellers (1994, p.81) ao afirmar que “os escritos de Cícero sobreviveram para compor a espinha dorsal do currículo das escolas gramaticais do século XVIII”.

Apesar da ampla influência dos escritos de Cícero durante o período do Iluminismo, é justo que nos questionemos através de quais meios, ou homens, Burke percebeu e reconheceu o potencial das ideias do pensador Romano. Para esse objetivo, encontramos um curioso vestígio no ensaio de David Hume intitulado *Of Eloquence*, de 1742, no qual afirma, ao versar sobre os grandes oradores romanos, que “os maiores daquele tempo eram inferiores a Cícero, o mais eloquente orador que apareceu em Roma” (HUME, 1987, I.XIII.3). Outro vestígio nos é apontado por Sellers (1994, p.144) que afirma que os conceitos políticos de Locke propõem a limitação do poder legislativo na busca do “bem público”, assim como sugere um sistema de representação igualitária, refletindo a máxima de Cícero “*salus populi suprema lex*”<sup>7</sup> De modo que é interessante notar que os dois pensadores empiristas nos quais Burke apoia os seus conceitos em *Uma Investigação* eram entusiastas do pensamento de Cícero. Assim, apesar de termos visto, no tópico 1.1 desta pesquisa, que Cícero está entre as leituras de interesse do jovem Edmund, ainda enquanto garoto colegial, não é inusitado supor que o apreço e a influência de Cícero

---

<sup>7</sup> “A segurança do povo é a suprema lei” (tradução nossa).

na eloquência e nos escritos de Burke tenham raízes, também, no contato com Hume e Locke.

Logo ao prefácio da primeira edição do tratado de Burke, encontramos uma passagem que aponta a influência de Cícero na construção das suas ideias estéticas.

Fiel como era à filosofia acadêmica, Cícero foi levado, pela coerência, a rejeitar a certeza das coisas físicas, assim como a de qualquer outra espécie de conhecimento, e, não obstante, confessa sua grande importância para o gênero humano: “Est animorum ingeniorumque nostrorum naturale quoddam quase pabulum consideratio contemplatioque naturæ<sup>8</sup>” (BURKE, 2013, p. 26).

Assim, entende-se que, influenciado também pelas ideias de Cícero, Burke mantém acurado o senso crítico em sua busca por respostas, através da observação e contemplação da natureza, não se limitando por apenas aceitar os conhecimentos já estabelecidos.

Essa inclinação para a observação da natureza está em concordância com um dos princípios do pensador romano, inspirando não apenas suas argumentações estéticas, mas também políticas. Esse princípio foi denominado de “Lei Natural”, e afirma que existe uma lei universal, determinada por uma providência divina, e plasmada na natureza. Sendo os homens fruto da natureza, a conduta destes deve estar em concordância com essa Lei Natural. Stanlis (2017, p.123) argumenta que esse conceito já pertence ao pensamento de Aristóteles, Justiniano e Tomás de Aquino, mas que é particularmente com Cícero que Burke sente mais afinidade neste ponto. Ainda segundo Stanlis, o jovem Edmund, fundamentado nesse conceito, entende a natureza como uma imperativa norma ética, em vez de apenas um processo empírico descritivo de ordem física. Ele combinou o conceito de Lei Natural, de forma concreta, à sua eloquência religiosa. Observamos uma passagem de *Uma Investigação* que corrobora essa influência da Lei Natural quando o jovem Burke argumenta que:

(...) sentimos prazer em imitar e em tudo que se relaciona com a imitação em si mesma, sem qualquer intervenção da faculdade de raciocínio, e sim apenas segundo nossa constituição natural que a Providência conformou de modo a encontrar prazer ou deleite (BURKE, 2013, p.69).

---

<sup>8</sup> Citação de *Academicorum Priorum*, II, verso 127: “Um certo gosto na meditação e na contemplação da natureza é próprio à nossa alma e ao nosso entendimento”. Tradução de Enid Abreu (BURKE, 2013, p.26 nota).



Em que pese o conceito da Lei Natural, Cícero também ficou conhecido pela sua habilidade com a retórica e eloquência, que era admirada por Burke desde a sua juventude e influenciou a habilidade com as palavras e argumentos do pensador irlandês. Assim, diante da retórica pela qual o esteta e deputado ficou também conhecido em seu tempo, cabe-nos explorar um pouco mais os conceitos pertinentes a essa habilidade. Afinal, a nossa experiência enquanto eleitores de um sistema democrático já nos é suficiente para comprovar a importância desta habilidade na política e em demais áreas. Nesse ínterim, apontamos uma interessante passagem da obra *De Oratore*, na qual Cícero (*apud* SCATOLIN, 2009, p.152) afirma: “Na verdade, nada me parece mais notável do que ser capaz, por meio da oratória, de cativar as multidões de homens, conquistar suas mentes, impelir para onde se quiser suas vontades, desviá-las igualmente de onde se deseje.” Como vimos, Burke, mesmo quando jovem, já tinha suas inclinações para a política, que foram solidificadas durante os vinte e seis anos nos quais foi deputado. Assim, não seria errôneo supor que tinha interesse em “conquistar as mentes” por meio das suas palavras e argumentos. Contudo, temos na argumentação de Silveira (2008, p.2) aquela que é a influência maior de Cícero no pensamento burkeano, uma vez que o pensador romano promoveu uma aproximação entre retórica e filosofia, justificando que o bom orador deve buscar na filosofia a matéria do seu discurso, que em sua maioria deve ser carregado de um conteúdo moral. Percebemos essa influência no pensamento de Burke, em especial nas obras políticas, como o *Reflexões sobre a Revolução em França*.

Contudo, estudando o tratado do esteta, percebemos que a retórica muitas vezes torna-se por demais abrangente, ou mesmo poética, e acaba por dificultar o entendimento do argumento, ao menos em uma primeira, ou mesmo segunda, leitura, e isso não é uma observação apenas contemporânea. Segundo Abreu (*apud* BURKE, 2013, p.16), Burke rebate críticas, efetuadas no *Literary Magazine* e no *Monthly Review*, à retórica da primeira edição da sua obra. Apontamos esses argumentos no prefácio à segunda edição do tratado, onde alega:

Eu desejaria que o exame dessa teoria seguisse o método que eu procurei observar ao construí-la. A meu ver, as objeções deveriam ser reportadas ou aos vários princípios investigados separadamente, ou à justeza da conclusão que deles se tira. Mas geralmente não apenas se deixa de levar em conta as premissas e a conclusão, mas também se usa como objeção uma passagem poética que não

parece ser facilmente explicável segundo os princípios que procurei estabelecer” (BURKE, 2013, p.25).

Indicamos uma pequena passagem do tratado que constitui um exemplo de uma formulação retórica em tom poético, na qual Burke, abordando o prazer fruto da cessação da dor, afirma: “Toda espécie de prazer nos proporciona uma satisfação efêmera e, quando acaba, retornamos à indiferença, ou antes caímos em uma tranquilidade suave, tingida da cor agradável da sensação anterior” (BURKE, 2013, p.54). Isso também ocorre ao lançar mão de trechos de poemas para reforçar argumentos, a exemplo de quando versa sobre os homens de natureza demasiado sanguínea, que sentem prazer em causas vulgares e, então, cita Heroides, obra de Ovídio: “Molle meum levibus cor est violabile telis, /Et semper causa est, cur ego semper amem<sup>9</sup>”.

Corroborando esse fato, Law (*apud* HUHN, 2004, p.37) argumenta que a retórica de Burke se mostra muito abrangente em alguns pontos, utilizada para se referir a analogias entre os sentidos. Aponta-nos uma passagem do tratado que demonstra esse aspecto do pensador: “Mas, dado que os efeitos de muitas coisas são mais evidentes para um sentido do que para outro e que todos os sentidos guardam uma analogia entre si e que um demonstra o outro” (BURKE, 2013, p.172). Ao lançar mão de um argumento retórico baseado em uma analogia entre os sentidos, Burke tenta afirmar que os sentidos estão sempre “ilustrando” uns aos outros, sendo que, ainda segundo Law, essa analogia que Burke utiliza não é apenas uma analogia, ou ilustração, de um sentido para com outro, mas sim da mente, do corpo e do mundo. Para entendermos melhor o que o pensador irlandês faz com a aplicação de uma analogia retórica, tomemos um exemplo. Nas nossas experiências pessoais, às vezes somos atraídos, ou nos negamos, a provar um preparo gastronômico em decorrência do aroma. Ou ainda, o queijo gorgonzola tem um mal cheiro específico, o qual poderíamos definir academicamente como oriundo da alimentação e reprodução bacteriana em meio à sudorese dos pés, popularmente denominado na língua portuguesa como “chulé”. Assim, a constatação de Law é que essa analogia dos sentidos não é restrita ao olfato ou paladar, no nosso exemplo, mas é uma analogia com a ideia de um alimento saboroso ou de um pé mal higienizado. Ou seja, ao aplicar uma retórica para destacar essa relação entre os sentidos, Burke acaba por tornar muito ampla uma

---

<sup>9</sup>“Meu coração é presa fácil de flechas ligeiras, e por isso estou sempre amando” (Tradução do latim de Enid Abreu). (BURKE, 2013, p.45 nota)

fundamentação que poderia ser mais explicada de forma estrita e direta. No segundo capítulo deste estudo, no tópico 3.6, explorar-se-á com mais minúcias o conceito de analogia dos sentidos. No mesmo sentido, apontamos uma passagem, na seção XI, denominada *O Infinito Artificial*, na qual o pensador defende ainda a analogia dos sentidos. Nela, Burke (2013, p.172) tenta exemplificar, com a sua retórica, o efeito do som, alegando que o som (audição) causa uma tensão no tímpano (tato), de modo que a ilustração proposta é a de que o ruído é análogo à tensão provocada no corpo. Percebemos este argumento realmente como dotado de uma retórica um tanto abrangente e até de difícil visualização por parte do leitor, a menos que este já tenha tido a satisfação (ou insatisfação) de estar posicionado ao lado de um “trio elétrico” em plena atividade. Burke defende explicitamente a amplitude das suas fundamentações sobre os sentidos ao afirmar que: “Se pudermos compreender claramente como as coisas agem sobre um dos nossos sentidos, será muito menos difícil imaginar como elas afetam os outros” (BURKE, 2013, p.174). Nesse sentido, Huhn (2004, p.38) ainda nos alerta que Burke, em suas habilidades retóricas, confundiu, em uma colocação, gosto literal com descrição metafórica, e aponta a seguinte passagem: “Todos os homens concordam em chamar o vinagre de azedo, o mel de doce e o aloé de amargo” (BURKE, 2013, p.30).

Todavia, Abreu (*apud* BURKE, 2013, p.16), elabora uma argumentação que lança luz na justificação desse método retórico de Burke, ao afirmar que posições defendidas em *Uma Investigação* apontam que a poesia diz respeito à paixão, e não ao entendimento, e assim há uma distinção básica entre a “expressão clara” e a “expressão eloquente”. Encontramos na seção IV do tratado, intitulado *Sobre a Diferença Entre a Clareza e a Obscuridade com Relação às Paixões*, os fundamentos dessa observação. Ao longo de toda essa seção, Burke (2013, p.84) defende que “uma coisa é tornar clara uma ideia e outra é torná-la impressionante para a imaginação”. Nesse sentido, para fundamentar esse posicionamento, utiliza o exemplo de que um desenho de um palácio, um templo ou uma paisagem transmitirá uma ideia bastante clara desses objetos, mas a impressão causada por esses quadros seria no máximo idêntico ao de observar esses objetos na realidade, ao passo que a descrição verbal mais vívida e expressiva desses objetos proporciona apenas uma ideia obscura. É nesse obscuro, nessa imprecisão da imaginação em criar a ideia do palácio, templo ou paisagem que reside maior poder de despertar as emoções do leitor, ou ouvinte, do que na pintura mais perfeita. Continua seu argumento defendendo que nas

palavras reside a capacidade de transmitir os sentimentos da maneira mais adequada, e reforça que as imagens são tão limitadas em incitar as paixões que o auxílio dos poderosos efeitos da música instrumental tem que ser utilizado<sup>10</sup>. Por isso, para Burke (2013, p.86) é a obscuridade da poesia que a torna superior às outras artes no domínio das paixões. É a ausência de definição, de precisão e de clareza, caracterizada no obscuro, na descrição turva, que é capaz de mover a imaginação do leitor, ou do ouvinte, fazendo surgir nesse processo as emoções pertinentes ao propósito do discurso. A plena clareza em um texto ou discurso o torna enfadonho, monótono e incapaz de mover os sentimentos. Por isso, o jovem irlandês assume que uma “ideia clara é, portanto, um outro nome para uma ideia pequena” (BURKE, 2013, p.87). Veremos os efeitos que Burke atribui ao obscuro com mais riqueza no capítulo segundo dessa pesquisa.

Apesar dessa inclinação retórica, o filósofo esteta é prudente em reconhecer que, em muitos casos, a clareza na transmissão de uma ideia é mais importante do que aplicar a ela uma elegância retórica ou poética. Apontamos uma passagem do prefácio à segunda edição do tratado que explicita esse entendimento ao afirmar “que somos obrigados muitas vezes a subordinar o estilo ao assunto e frequentemente desistir do mérito da elegância, contentando-nos com a clareza” (BURKE, 2013, p.24).

Após o que foi dito, percebemos o motivo pelo qual a retórica de Burke é, em alguns pontos, por demais abrangente e obscura, bem como o porquê de fazer uso de poemas para exemplificar seus conceitos. Ele é movido a essa forma de escrever pois, além do seu apreço por escritores retóricos e poetas, acredita que “uma grande clareza pouco contribui para incitar as paixões, pois é de certo modo inimiga de todo e qualquer entusiasmo” (2013, p.85). É com o objetivo de fazer surgir o entusiasmo do leitor, ou dos seus afortunados ouvintes de um passado distante, que as palavras do pensador irlandês são carregadas de uma retórica poética e, também, afetiva. Essa singularidade é percebida não somente no seu tratado sobre estética, mas nas suas obras políticas e discursos, que, como argumenta Faria (*apud* BURKE, 1982, p.9), são carregados “por uma grande capacidade de afeição e um grande desprezo por todo raciocínio que não seja inspirado pela afeição por aquilo que nos é próximo e caro.”

---

<sup>10</sup> Aqui, cremos que Burke se refere às apresentações teatrais orquestradas ou cantadas, a exemplo das tragédias.

### 2.3.3 Ecos distintos: outras influências no tratado de Burke

Dentre as influências já citadas no pensamento de Burke e plasmadas no seu tratado *Uma Investigação*, podemos ainda elencar outras, presentes no texto<sup>11</sup>. Iniciemos por Horácio (65 a.C. – 8 a.C.), com sua obra *A Arte Poética*, quando Burke, ao versar sobre os elementos constituintes do juízo, afirma que: “Todas essas coisas constituem uma parte bastante considerável daquelas que são consideradas objetos do gosto, e Horácio envia-nos às escolas de filosofia e ao mundo para nos instruímos sobre elas” (BURKE, 2013, p.40). Há também a influência de Jean-Baptiste Dubos (1670 – 1742), que pode ser percebida em uma passagem na qual Burke trata do gosto, afirmando ser “uma espécie de instinto mediante o qual somos afetados, de modo natural e à primeira vista, sem qualquer raciocínio prévio, pelas excelências ou qualidade de uma obra” (BURKE, 2013, p.43).

Ainda a *Poética* de Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) influenciou o filósofo irlandês. Segundo Burke (2013, p. 65): “Observa-se comumente que os objetos que causariam aversão na realidade são, nas ficções trágicas ou outras semelhantes, a fonte de um tipo de prazer muito intenso”. Percebemos a semelhança dessa passagem com o seguinte trecho de Aristóteles (1973, p. 445), quando se refere à imitação: “nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância”. Ainda no que tange à influência desse filósofo clássico, há outros dois pontos relevantes. Um deles consiste em que o pensamento de Aristóteles é mais atinente aos objetos sensíveis, inclusive no que se refere à beleza. Segundo Oliveira (2009, p. 101), “Aristóteles persegue a beleza concretizada: num corpo humano, numa cidade, num barco, num organismo vivo qualquer.” Outro ponto são as considerações de Burke sobre a imitação como meio de aprendizado e como fonte de prazer. Ele destina a esse tema toda a seção XVI da Parte I do seu tratado, do qual destacamos a seguinte passagem: “A segunda paixão relativa à sociedade é a imitação, ou se preferirdes, um desejo de imitar e, conseqüentemente, um prazer” (BURKE, 2013, p. 69). Comparemos essa passagem com um trecho da *Poética* de Aristóteles no qual afirma que o “imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros

---

<sup>11</sup> Abreu (*apud* BURKE, 2013) assinala cada uma dessas influências nas notas ao longo de sua tradução do tratado.

viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.” (ARISTÓTELES, 1973, p. 445).

Além desses, entre outros, há grande influência de dois pensadores que serão trabalhados, concomitante com os conteúdos os quais norteiam o tratado, no segundo capítulo dessa pesquisa, a saber: Cássio Longino, no que tange o sublime, e Isaac Newton, no que concerne ao método de pesquisa de Burke.

Contudo, agora, cabe um justo questionamento. Como vimos ao longo deste capítulo, Burke não possui uma base unificada em sua filosofia, bem como não estava plenamente inserido no pensamento corrente em sua época. Lembremos que ele recorre a diversas alusões de pensadores distintos, de vários períodos, para fundamentar suas afirmações. Acrescentemos a esses fatos a retórica do jovem Edmund permeada de poética e obscuridade, que, em alguns momentos, promove uma proposital falta de clareza, cujo objetivo, segundo o próprio escritor, era tornar as ideias mais interessantes. Não esqueçamos, por fim, a dose de ambição e radicalismo com a qual ungiu seus primeiros trabalhos. Tudo isso faz-nos perceber o quanto é difícil compreender e elucidar os escritos deste esteta, o que não deve nos intimidar a questionar afinal: o que se pode afirmar, com solidez, sobre o objetivo da “teoria” que Burke tenta compor sobre o sublime e o belo? Sondaremos essa resposta no tópico a seguir.

## 2.4 O sólido sentido: a distinção entre o sublime e o belo

Ele notou que frequentemente se confundiam as ideias do sublime e do belo e que ambas eram aplicadas indiscriminadamente a coisas muito diferentes e algumas vezes de naturezas inteiramente opostas. Até mesmo Longino, em seu extraordinário tratado sobre parte desse assunto, abrigou sob o nome de *sublime* coisas extremamente discordantes. O abuso da palavra *beleza* foi ainda mais universal e teve consequências bem piores (BURKE, 2013, p. 21).

A citação anterior constitui o segundo parágrafo do prefácio à primeira edição de *Uma Investigação*. Nela, Burke, referindo-se a ele na terceira pessoa, justifica ao leitor o propósito do seu tratado, fruto de quase uma década de reflexões, escritos e maturação.

Vimos no tópico 1.1 desta pesquisa que um dos objetivos da publicação desse tratado foi a ambição do jovem irlandês. E o autor desta pesquisa, parafraseando as primeiras palavras de Burke no prefácio à primeira edição do tratado, “espera que não se julgue inoportuno” recordar que todos nós temos a ambição em nossa natureza, como defendido por Burke na sua obra, e assumimos os espinhos ou flores que esse atributo fez surgir em nosso habitar o mundo.

Contudo, a ambição do jovem Edmund não se aplicava somente a objetivos sociais, políticos e financeiros, mas também ao conhecimento do homem e da natureza. Essa ambição o levou a uma jornada por compor uma teoria estética, que tem como pivô a distinção, e caracterização nesse processo, do belo e do sublime. Encontramos na argumentação de Phillips (*apud* BURKE, 1998, p.XV) a confirmação do desejo de Burke em expor seus conceitos sobre essa distinção do sublime e do belo, ao escrever que: “Após o curioso triunfo de *Defesa de uma Sociedade Natural*, veio o *Investigação*, no qual o desejo de Burke de separar o Sublime do Belo e insistir em sua diferença tornou-se seu relevante tema”.

Mas, a sublimidade e a beleza eram temas populares entre os críticos e esteticistas do século XVIII. Entretanto, antes de Burke, apenas um dos principais escritores desse período reuniu essas duas palavras numa única colocação (BULLARD, 2005, p.170). Segundo Bullard, em essência, a obra *Uma Investigação* constitui uma crítica a esse escritor. Não é surpresa, baseado no que foi exposto no tópico 1.1 desta pesquisa, saber que foi o Terceiro Conde de Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, cujo pensamento o tratado de Burke, então, visa confrontar.

## **2.5 Belo e virtude: alguns argumentos do Conde**

Os conceitos de Shaftesbury concernem a uma “sensibilidade moral”, que alia a beleza à virtude. Contudo, esse entendimento não é originário do Conde, mas pertence a uma longa tradição, que remonta ao pensamento clássico, o qual associava o belo à moral, ou mesmo os compreendia como um único princípio. Vemos indícios desse entendimento na obra *A República*, de Platão (*apud* DUARTE, 2015, p.25), quando, em meio ao debate sobre a possibilidade de permanência ou expulsão dos poetas, afirma que deveriam ser

obrigados a “apresentar em suas composições modelos de bons costumes”, e deveriam ser impedidos “de representar o vício, a intemperança, a baixeza, a indecência”. O belo então deve ter um fim didático de forma a auxiliar na formação do caráter e da correta conduta moral. Por sua vez, Xenofonte (*apud* ECO, 2014, p. 48), na obra *Memoriabilia*, escreve, dando voz a Sócrates: “E acreditas (...) que uma coisa é o bom, outra o belo? Não sabes que, em relação a elas mesmas, todas as coisas são belas e boas? Antes de mais nada, a virtude não é boa em relação a algumas coisas e bela em relação a outras”. Assim, tem-se um entendimento da beleza, em especial de suas manifestações nas artes, enquanto dotada de um caráter utilitário, como um instrumento pedagógico da moral. Consequentemente, a moral correta era entendida como uma conduta (ética) bela.

*Mutatis mutandis*, herdando esse pensamento, Shaftesbury defendia que, decorrente de uma ordem natural do todo, havia um sentido inato e de fácil percepção que movia o homem a uma conduta ética adequada, tão natural quanto perceber o agrado oriundo da beleza ou a repulsão do disforme. Em outras palavras, a má ação causa-nos um efeito de repúdio idêntico ao de contemplar um objeto que julgamos feio, enquanto a boa ação causa-nos um efeito de agrado, como ao contemplar um objeto que consideramos belo. Essa capacidade humana, como ressaltado por Eagleton (1993, p.31), é o que os moralistas do século XVIII denominavam de sentido moral (*moral sense*), o qual permitiria experimentar o certo e errado com a mesma rapidez dos sentidos exteriores, sendo essa uma base mais importante para a coesão social do que a totalidade racional. Tem-se, então, um pensamento que contribui para uma sociedade cuja moralidade é estetizada. Assim, ainda segundo Eagleton, o Conde buscava, em suas ponderações, uma ordem providencial nos sentidos e no corpo. Trata-se de um sentido manifesto em impulsos espontâneos e pré-reflexivos que, de forma intuitiva direta, nos ordena o gosto estético da mesma forma que nos revela a ordem moral. Nota-se que o sentido moral tem uma base teleológica, pois, em se tratando de um sentido preestabelecido da mente, a natureza já dotaria os indivíduos desta faculdade de forma inata.

Todavia, as ideais estéticas defendidas pelo Conde plasman uma hegemonia da classe aristocrática sobre a burguesa no século XVIII. Ao afirmar que o sentido moral é inato ao homem e de tão fácil percepção e distinção quanto o gosto das maçãs, temos por consequência que uma ação transgressora desse sentido constitui uma conduta tão antinatural e repulsiva quanto um objeto disforme. Dessa maneira, o indivíduo deveria



aceitar e limitar-se à sua posição na sociedade de modo a manter a ordenação natural a ele destinada e, conseqüentemente, o bem maior para o funcionamento da sociedade. Não aceitar nem conter-se em sua posição hierárquica na sociedade, bem como negar ou fugir a seus deveres para com esta, são ações tão feias e repulsivas quanto comer um pedaço de carne estragada. Apontamos uma passagem da sua obra *Moralistas* que expressa esse entendimento: “Todas as coisas que têm ordem, têm também um designio único, concorrem para um mesmo fim, são partes constituintes de um todo, são sistemas completos em si mesmos.” (SHAFTESBURY *apud* PIMENTA, 2007, p.34). Há, assim, um pensamento que auxilia a manter o poder da classe aristocrática sobre a classe burguesa. Nesse ponto, é justo ressaltar que, em que pesem as distinções de Burke em relação ao pensamento estético de Shaftesbury, há uma concordância com a hegemonia de classes, e, para defender essa dominação, o jovem esteta lança mão do pensamento de ordenação natural do Conde. Podemos perceber claramente essa inclinação em Burke (1982, p.81) quando escreve que “aqueles que tentam nivelar nunca igualam. Em todas as sociedades compostas por diferentes classes de cidadãos é necessário que algumas delas se sobreponham às outras. Os niveladores, portanto, apenas mudam e pervertem a ordem natural das coisas.”

Mais tarde, como nos aponta Eagleton (1993, p. 45), o conceito de sublime, enquanto aquilo que intimida mas que convida à ação, ou à revolução, seria usado pela classe burguesa como forma de oposição às dominações hegemônicas da aristocracia. Nesse contexto, segundo Furniss (*apud* Duffy, 2005, p. 206) há nos escritos políticos de Burke um sublime revolucionário que emerge de *Uma Investigação* com a mesma energia revolucionária que tornará a assombrar em *Reflexões sobre a Revolução em França*, com uma força avassaladora e um explícito *ethos* burguês, ameaçando o belo e a ordem aristocrática da sociedade. Nesta pesquisa, não nos aprofundaremos nessa abordagem política.

Além de defender o princípio do sentido moral comum, o Conde também entendia o belo e o sublime como únicos, isentos de diferenças. Apontamos essa indistinção em uma passagem da sua obra *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, na qual alega que “negar o senso comum e natural de algo sublime e belo parecerá uma mera dissimulação” (SHAFTESBURY, 2001a, p.15).

Burke, em seu tratado, nega a relação entre beleza a virtude, atribuindo as causas do sublime e do belo às reações do corpo humano, e visando, ainda, expor uma argumentação que demonstre os motivos que o levam a distinguir o sublime e o belo; essa distinção é o elemento constituinte da “teoria” que propõe, ainda que elaborada de maneira intrincada. Para esse fim, recorre, imerso no pensamento empirista corrente na época, a estudos da fisiologia, entre outras áreas, bem como ao método científico newtoniano. Esses tópicos serão explorados mais cuidadosamente nas páginas seguintes, que compõem a segunda etapa da jornada a que se destina este estudo.

### 3 CAPÍTULO 2 - AS ORIGENS DO BELO E DO SUBLIME

#### 3.1 O método

Em que pese toda a retórica utilizada pelo jovem Edmund na escrita do *Uma Investigação*, bem como o caráter aparentemente aleatório com o qual faz suas observações e tece seus exemplos, é notório que utiliza em vários momentos um método para construir seus argumentos. Uma lógica na qual percebe-se que conclusões gerais surgem através de um conjunto de indícios, de premissas, em um esforço que pode ser entendido, nas palavras de Ducheyne (2012, p. 58), como uma tentativa de “metodizar a estética”. Esse método ficará mais explícito, passo a passo, no decorrer deste trabalho. Vale adiantar, contudo, que considerações sobre isso podem ser encontradas tanto concentradamente nas partes II e III, respectivamente sobre o sublime e o belo, quanto dispersadamente na parte IV da obra de Burke.

Todavia, Vermeir & Deckard (2012, p.VI) informa-nos que o “método do *Investigação* é científico” e que há duas principais influências no texto, a saber, os estudos empiristas desenvolvidos por Locke no *Ensaio*, sobre o qual já discorreremos no tópico 2.3.1, bem como Isaac Newton, com as obras *Principia* e *The Opticks*. Contudo, essa última influência não foi pontual, visto que Newton se tornou um pensador cujo método foi utilizado e estudado com amplitude na modernidade. Esse fato nos é apontado por Ducheyne (2012, p. 57), ao afirmar que “deve-se ter em mente que as visões de Newton sobre o método científico e os adequados objetivos teóricos não foram simplesmente assumidos pelos filósofos (naturais) do século XVIII, mas foram apropriados e aperfeiçoados por estudiosos ativos em uma ampla gama de disciplinas filosóficas e científicas.” Temos então mais um pensamento corrente na modernidade, dentre os já abordados neste estudo, que influenciaram o jovem esteta. Vale salientar que, ainda segundo Ducheyne, um outro filósofo moderno que foi influenciado pelo método newtoniano foi Hume, o qual também exerceu grandes influências em Burke, como pudemos ver em tópicos anteriores. Nesse sentido, afirmamos que uma das principais influências do pensamento newtoniano no tratado concerne o método indutivo.

De maneira geral, podemos entender como método indutivo o processo pelo qual as observações de indícios, de pistas, por assim dizer, permitem construir um determinado padrão. Recorramos a um exemplo simples para ilustrar esse método. Suponhamos que trabalhemos em um aviário destinado à produção de ovos para a indústria alimentícia e um dia quebrems um ovo de galinha com uma leve pancada, notando como o ovo dessa espécie é frágil. Em outro dia, quebramos, também com um leve impacto, um ovo de pato, que percebemos ser igualmente frágil. E, em um outro dia, para prejuízo da produção, quebramos com igual facilidade um ovo de peru, notando uma similar fragilidade. Daí, induzimos que todos os ovos de aves para abate são frágeis. Assim, percebemos que o método indutivo parte de certa quantidade de observações para criar uma conclusão comum para elas, ou seja, uma lei geral. Em seu tratado, o próprio Burke (2013, p. 161) aponta seu conhecimento sobre o método newtoniano ao escrever que “quando Newton descobriu a propriedade da atração e estabeleceu suas leis, percebeu que ela se ajustava perfeitamente bem à explicação de muitos dos fenômenos mais extraordinários da natureza”.

Contudo, ressaltamos que a principal influência do pensamento newtoniano em Burke se refere à relação de análise e síntese. Esse fato é aludido por Ducheyne (2012, p. 62) ao afirmar que, como já apontamos, Burke estava em busca das causas primárias do belo e do sublime, bem como dos efeitos que produzia no corpo e no espírito, encontrando, para isso, um pilar no pensamento newtoniano. Ainda segundo Ducheyne, esse entendimento está presente na obra *The Opticks*, de Newton, da qual destacamos a seguinte passagem, que demonstram esses conceitos:

Por meio da Análise, podemos proceder a partir dos Compostos para os Ingredientes e dos Movimentos para as Forças que os produzem; e em geral, dos Efeitos para suas Causas, e de particulares Causas para as mais gerais, até que o Argumento termine no mais geral. E o método da Síntese consiste em assumir as Causas descobertas e estabelecê-las como Princípios, e por elas explicar os fenômenos que procedem deles, e provando as Explicações. (NEWTON, 2010, p.405)

Ilustrando a passagem, exemplificamos *Análise* como o método pelo qual é possível abordar a queda dos corpos (efeito) e chegar ao entendimento da força da gravidade (causa). Por sua vez, a *Síntese* seria tomar a força da gravidade (causa) por um

princípio e então explicar porque uma bola lançada ao alto cai de volta no mesmo local (fenômeno).

Veremos com mais ênfase a noção burkeana, derivada de Newton, de *causa* ou *causa eficiente* quando tratarmos do sublime no tópico 3.7, onde também poderemos perceber como Burke aplica esses conceitos nos respectivos efeitos no corpo e espírito. Entretanto, para uma correta compreensão, precisamos antes abordar o entendimento do corpo humano na modernidade.

### **3.2 Repercussões do corpo humano: a fisiologia**

O legado de Newton foi mais além do que métodos e fórmulas destinadas a sondar a natureza. O esforço deste filósofo foi, também, como nos aponta Schmitter (2010), o de tentar criar uma ciência do homem, que tinha como base ideias de associação naturalista, o que incluía, mas não se limitava, a associações do corpo humano com o ambiente ao seu redor na forma de reações em resposta a estímulos externos. A inclinação de Newton não foi exclusiva, visto que, ainda segundo Schmitter, durante os séculos XVII e XVIII eram comuns os interesses em estudos e ponderações que envolviam o funcionamento do organismo humano, temas pertinentes aos estudos da fisiologia. Em uma definição geral, podemos entender por fisiologia a área da biologia que se dedica a estudar o funcionamento dos organismos vivos, seus processos vitais e, em extensão, as partes que os compõem.

Assim, na modernidade houve marcantes avanços na história da fisiologia, que, conseqüentemente, foram concomitantes ao progresso da medicina. As raízes históricas do conhecimento sobre os organismos vivos jazem na antiguidade, a exemplo dos estudos de Hipócrates (460 a 370 a.C.), e passa por períodos de dificuldades de desenvolvimento, como as proibições de dissecações de corpos humanos até meados da Renascença, decorrentes de imposições religiosas. Nesse sentido, Westerhof (2011, p.1) afirma que o início das pesquisas sobre a anatomia humana pode ser considerado como sendo a publicação do trabalho *De Humani Corporis Fabrica*, de Andreas Vesalius, em 1543. Menos de um século depois, ainda em concordância com a pesquisa de Westerhof, a fisiologia, propriamente, tem seu marco histórico inicial com a publicação, em 1628, do

livro *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus*, escrito por Willian Harvey (1578 a 1657), que foi imediatamente difundido entre os médicos da Europa Ocidental. Ressalta-se que a publicação da obra de Harvey também demarca o princípio do período que ficou conhecido como Era de Ouro da Fisiologia, e que perdurou até 1750, sendo um período constituído por progressos e disseminação do conhecimento sobre estudos do corpo humano na Europa. Nesse ínterim, como parte desses objetos de análises, estavam as associações entre o somático e as emoções, cujos conceitos eram derivados da antiguidade e medievo. Referente a essa abordagem, uma corrente ainda presente à época, visto que foi mais difundida e aplicada durante a Renascença, era a teoria dos temperamentos, também conhecida como teoria dos humores. Com origens também na antiguidade, com destaque para as obras de Cláudio Galeno (129 a 199 d.C.), essa teoria entendia que o corpo era formado por quatro substâncias chamadas humores, cuja conotação original grega remete a líquido, sendo estes o sangue, bÍlis amarela, bÍlis negra e fleuma, caracterizando os pacientes como sanguíneos, biliosos e fleumáticos. Do equilíbrio desses quatros fluidos corporais, desses quatro temperos, derivaria a saúde e equilíbrio do corpo e do caráter, ou seja, o temperamento do indivíduo. Ao conjunto dos quatro humores também estava associado os fatores quente e frio, que depois passaram a referir traços de personalidade, como agressivo e pacato, entusiasmado e melancólico. A citação a seguir, publicada em um manual em 1688, expõe caracterizações da personalidade dos indivíduos segundo seus temperamentos, elaboradas pelo médico francês Antoine Porchon tendo como base a teoria dos humores:

Os sanguíneos teriam aparência avermelhada, seriam bem humorados e motivados pelos prazeres dos sentidos. Os biliosos ou coléricos seriam magros, secos e de pele amarelada. Seriam também impetuosos, ambiciosos e orgulhosos. Eles aprenderiam com facilidade, seriam irascíveis e espertos. Os fleumáticos, por sua vez, seriam preguiçosos, fracos, de pequena estatura e obesos. Pouco amante dos estudos, eles seriam também sedentários, dormiriam bastante, teriam sentidos amortecidos e o semblante pálido. Por último os melancólicos seriam vocacionados para os estudos e apreenderiam todo tipo de coisa. Seriam também maldosos, tristes, calados, discretos, invejosos, avaros, tímidos. Além de dormirem pouco, teriam a pele escurecida. (PORCHON *apud* MARTINS, 2008, p. 18)

No mesmo manual, o médico segue recomendando tratamentos com alimentos que reduzissem a quantidade de líquido nos indivíduos sanguíneos (quentes), aos fleumáticos

(frios), muitos exercícios, bem como alimentos pouco salgados quentes e úmidos, além de evitar a tristeza, o medo e preocupações.

As conexões entre emoções e motivação para ações também eram discutidas no âmbito da filosofia, sendo temas abarcados pela epistemologia, assim como a ética, na qual questionavam-se os valores morais das emoções, ressaltando que havia um maior interesse na sondagem e investigação das emoções prazerosas. Essas teorias variavam de forma sutil, ou significativa, entre pensadores do século XVIII e ficaram conhecidas como Teorias das Emoções, visando explicar as emoções por meios mecânicos. Destacamos que se percebe nessa teoria uma nítida manifestação do iluminismo e cartesianismo, os quais fomentam a percepção de um mundo mecanizado, regido pelos princípios newtonianos e “sem lugar para nada além do movimento regular do relógio que move a lua em torno da terra e a terra em torno do sol, sem nenhum propósito maior” (SCRUTON, 2009). Um dos cerne das Teorias das Emoções, como aponta-nos Schmitter (2010), é a classificação generalizada das emoções enquanto boas ou más, sendo que alguns pensadores modernos faziam outras estratificações ao categorizar as emoções como direcionadas ao bem ou mal, como objetos, e, também, identificavam emoções em si mesmas sentidas como boas ou ruins, prazerosas ou dolorosas. Apesar de curta, a explanação deste tópico nos conduz a uma porta de duas abas, que nos dará acesso aos conteúdos mais significativos do esteta objeto desta pesquisa. Sondemos a seguir as abas desta porta: o prazer e a dor.

### **3.3 O deleite da dor e a perda do prazer**

De mãos dadas com os ímpetos de criar uma ciência do homem, uma abordagem naturalista foi notadamente marcante nos entendimentos associativos da modernidade. Schmitter (2010) destaca que muitos filósofos britânicos modernos mostravam pouco interesse pelos conceitos metafísicos e, nesse viés, rejeitavam as ideias inatas, que eram remanescentes do cartesianismo durante a Renascença, passando a defender os conceitos empiristas no que concerne ao entendimento como origem das ideias. Rememoramos que nesta pesquisa já tratamos do empirismo quando abordamos a influência de Hume e Locke, nos tópicos 2.2 e 2.3 respectivamente, bem como vimos, no tópico 2.3.1, que ideias inatas seriam ideias que o indivíduo já traria na alma desde o nascimento. Como foi aqui

demonstrado, no âmago do pensamento empirista está o processo de entendimento, que é decorrente da formação das ideias, e que por sua vez são fruto da experiência captada pelos sentidos. Ainda de acordo com Schmitter, a rejeição das ideias inatas direcionou esses pensadores a focarem as explicações sobre as emoções em dois simples e convencionais fatores: o prazer e a dor. E é no espaço entre o captar dos sentidos e o formar da ideia que, segundo Burke, surgem e se interpõem o prazer e a dor. Mas sejamos pacientes e metódicos para que possamos formar uma correta compreensão desses dois importantes e curiosos atributos do entendimento humano.

Encontramos em Bullard (2012, p. 56) um indício da origem da abordagem de Burke, no que concerne ao prazer e à dor, ao afirmar que este “pega as indefiníveis ideias de prazer e dor para serem os blocos de construção da experiência humana, seguindo a convenção filosófica estabelecida por John Locke em seu *Ensaio Acerca do Entendimento Humano*.” Assim, temos que Burke fundamenta sua concepção sobre esses dois fatores, assim como outros que vimos anteriormente no tópico *A Ideia de Locke*, nos escritos desse pensador. De fato, o filósofo inglês considera o prazer e a dor como elementos da construção do entendimento humano, nivelando a importância destes ao raciocínio, e até à própria consciência da existência individual. Apontamos essa relevância em uma passagem entre as últimas palavras que compõem o capítulo IX do seu *Ensaio*<sup>12</sup>, intitulado *Nosso Conhecimento da Existência*, ao afirmar que “Penso, raciocino, sinto prazer e dor: pode qualquer uma dessas ser mais evidente para mim que minha própria existência?” (LOCKE, 1999a, p. 265). Para Locke, o prazer e a dor são as sensações corporais em conexão com as quais a mente desenvolve ideias simples como, por exemplo, calor e frio, o aroma e o sabor de uma maçã. As ideias simples, por sua vez, são a base mental do entendimento humano e constituem os blocos de formação das ideias complexas, a exemplo da ideia de ser humano, natureza e universo, e têm suas origens nas combinações entre as primeiras. Ou seja, ideias simples e complexas são o conjunto de formação do entendimento. As palavras iniciais do capítulo VII de seu *Ensaio* demonstram o prazer e a dor como elementos formadores das ideias simples ao expressarem que estas “se dirigem à mente por todas as vias da sensação e da reflexão, a saber, prazer ou deleite, e seus opostos: dor e inquietação.” (LOCKE, 1999a, p. 75). No que tange à dor e ao prazer como elementos básicos do entendimento humano, Burke compartilha de um pensamento similar, mas com

---

<sup>12</sup> Passaremos a nos referir à obra *Ensaio Acerca do Entendimento Humano* como *Ensaio*.



algumas divergências. Detalhamos essas diferenças ao expor que “enquanto Locke pensa no prazer e na dor como sensações opostas que constroem ou pressionam uma à outra, Burke interessa-se mais por suas distinções enquanto qualidades, bem como pelos peculiares efeitos que ocorrem quando se combinam.” (BULLARD, 2012, p. 56).

Para construirmos uma compreensão mais completa deste ponto, precisamos, primeiramente, ressaltar que Burke (2013, p. 52) acredita que o estado natural do ser humano é um estado de indiferença, ao qual também alude como sossego, tranquilidade, ou seja, uma condição de não estar afetado por nada, por nenhuma causa. Como ilustração desse estado, citamos um exemplo do nosso cotidiano; ao estarmos diante da TV, passamos, indiferentemente, de um canal a outro buscando algo que nos atraia, sem mesmo sondarmos o conteúdo que está sendo transmitido por cada estação, até que deparemos com algo que nos agrada e, finalmente, interrompemos a busca para, só então, nos compenetrarmos. No exemplo citado, encontrávamo-nos em um estado de indiferença e, ao sermos estimulados por determinado programa televisivo ou filme, passamos a sentir algum prazer. Assim, diferente de Locke, Burke (2013, p. 53) acredita que do estado natural de indiferença surgem o prazer e a dor, caracterizando, dessa forma, os três estados de espírito do ser, bem como, também, defende que não necessariamente os atributos de prazer e dor estejam vinculados de forma tal que um seja o efeito contrário do outro, isto é, que um seja o efeito negativo do outro. Daí se referir, em vários momentos no seu tratado, ao prazer e à dor com as expressões “prazer positivo” e “dor positiva”, referindo-se a elas como qualidades positivas, ou seja, independentes. Apontamos, na sua obra uma passagem na qual esse contexto fica expresso quando o autor afirma que “nada pode me convencer de que prazer e dor sejam apenas relativos, que possam existir apenas quando contrastados; pelo contrário, julgo poder discernir claramente que há dores e prazeres positivos, absolutamente independentes uns dos outros.” (BURKE, 2013, p. 53). Essa última citação nos convida a um questionamento, uma vez que o esteta afirma que nada o convence de que prazer e dor sejam “apenas”, quer dizer, somente relativos, e que “há dores e prazeres positivos”, isto é, não afirmou que todas as dores e prazeres são positivos. Assim, poderíamos deduzir que há prazeres e dores que são relativos, que dependem do cessar de um para o surgir do outro, ou seja, que são a negação um do outro, constituindo-se então em dores e prazeres negativos. Neste ponto, poder-nos-íamos remeter a momentos da nossa experiência pessoal nos quais sentimos algum tipo de dor, sofrimento ou angustia ao cessar

de um prazer, satisfação, ou alegria; por outro lado, sentimos prazer ao cessar de uma dor. Esses efeitos também foram objeto de ponderação do filósofo, como veremos no parágrafo a seguir, mas, antes, façamos um pequeno adendo ainda referente à Locke. Em que pese as discordâncias entre Locke e Burke, é importante ressaltar que o filósofo inglês, assim como o filósofo irlandês, considera uma Providência Divina como a fonte de origem da natureza, extensiva à natureza humana e suas conseqüentes características, como as sensações de prazer e dor.<sup>13</sup> Apontamos uma passagem do *Ensaio* de Locke que confirma isso: “Quanto a mim, penso que Deus me deu suficiente segurança acerca da existência das coisas externas, desde que, por sua diversa aplicação, posso produzir em mim mesmo tanto o prazer como a dor” (LOCKE, 1999a, 267).

Retomando as considerações de Burke sobre o prazer, afirmamos que, em decorrência da construção por vezes fracionada de *Uma Investigação*, o que também é observado por Bullard (2012, p. 57), encontramos uma definição da caracterização do prazer somente em uma pequena seção das últimas que compõem a penúltima parte do tratado, sendo que este é um tema acerca do qual o escritor se estendeu logo na segunda parte da obra. Na seção XIX, indica que o relaxamento do corpo é a causa da sensação de prazer, escrevendo que esse efeito consiste “em relaxar todas as partes sólidas do corpo. Existem todas as evidências de tal relaxamento, e a causa de todo prazer positivo parece-me estar em uma distensão um pouco abaixo do tono normal.” (BURKE, 2013, p. 184). Já sobre a dor, à qual atribui os sinônimos *sofrimento* ou *desconforto*, o autor informa, em outras partes da obra, que está relacionada à tensão e contração do corpo, como veremos com mais detalhes no tópico 3.7. Mas, e quanto à sensação do relaxamento, similar a um prazer, que todos conhecemos e sentimos, percebida ao cessar de uma dor ou sofrimento, como o descarregar-se de uma mochila muito pesada às costas ou quando recebemos uma notícia positiva referente a uma situação angustiante? O jovem Edmund tem curiosas colocações sobre esses efeitos do prazer e dor relativos, ou seja, os não positivos e que, conseqüentemente, são decorrentes um do outro.

Começemos por investigar essa sensação de agrado oriunda de uma dor, sensação essa que Burke denomina de *deleite*, tomando emprestado o termo do *Ensaio* de Locke, contudo divergindo em seu conceito. Burke faz uso de uma nota de rodapé, no início da

---

<sup>13</sup> É possível que, neste ponto, o leitor esteja se perguntando se prazer e dor são, além de sensações, também “emoções”. Adiante, em momento mais oportuno, esclarecemos estas ambigüidades como um todo.

sua argumentação sobre o deleite, apontando o conceito do pensador inglês sobre o qual afirma: “O sr. Locke julga que a eliminação ou a atenuação de uma dor é considerada um prazer, atua como tal; a perda ou moderação da dor gera prazer. É esta afirmação que examinamos aqui.” (BURKE, 2013, p. 54). Para o pensador inglês, *deleite* possui as mesmas características que o *prazer*, divergindo apenas por ter um grau menor de intensidade. Podemos averiguar esse conceito quando Locke escreve: “quer denominemos isso, por um lado, satisfação, deleite, prazer, felicidade etc., ou, por outro, inquietude, aborrecimento, dor, tormento, angústia, miséria etc., constituem apenas graus diferentes da mesma coisa, e são compreendidos pelas ideias de prazer e dor, deleite ou inquietude: denominações usadas, geralmente, por nós para esses dois tipos de ideias.” (LOCKE, 1999a, P. 75).

Por sua vez, Burke enfatiza uma distinção entre sensações do prazer positivo e do deleite, destacando a importância do uso dos termos, pois “seria muito estranho se esses sentimentos, de origens tão opostas e efeitos tão diferentes, devessem ser confundidos porque o uso vulgar colocou-os sob a mesma denominação genérica” (BURKE, 2013, p. 56), e completa informando, que ao tratar sobre esse tipo de prazer relativo, o denominará de deleite. No que concerne à origem, o autor do tratado afirma que o deleite (prazer negativo) está atrelado, ou seja, é relativo, a uma dor, surgindo do cessar desta, tendo, assim, princípio diferente do prazer (prazer positivo), o qual não está ligado a uma dor precedente. De modo sucinto descreve que “em suma, o prazer (refiro-me a qualquer coisa, na sensação interior ou na aparência exterior semelhante ao prazer advindo de uma causa positiva), creio eu, nunca se origina da eliminação da dor ou do perigo.” (BURKE, 2013, p. 55). Para ilustrar essa distinção, pensemos no prazer originário de receber uma massagem às costas, que constitui um prazer positivo, e o de retirar uma mochila pesada das costas depois de carregá-la por alguns quilômetros ou períodos de tempo, consistindo no deleite. Analisando, agora, o que se refere à sensação de deleite, Burke reconhece tratar-se de uma sensação agradável, assim como o prazer, mas de características diferentes. Encontramos esforços do autor para elaborar essa distinção em toda a seção III, com complementos na seção IV, da parte I de *Uma Investigação*, nas quais aponta que, de forma diferenciada do prazer, o deleite carrega um *quê* de ansiedade, de tensão. Entretanto, ressaltamos que Burke alerta para o importante tema da ameaça, pois qualquer coisa que coloque em risco a

vida ou a saúde de modo real pode solapar as bases sobre as quais nasce qualquer deleite.<sup>14</sup> A relativa segurança é um pressuposto fundamental de qualquer sensação estética. Nas palavras de Burke (2013, p. 60): “Quando o perigo e a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuados, podem ser – e são – deliciosos, como a nossa experiência diária nos mostra.” Nestes casos de ameaça iminente e decisiva, temos apenas a percepção do terror. Contudo, isto não é o mesmo que o disfarce, por assim dizer, que Burke denomina de horror, para estado de espírito, no fundo tranquilo, que caracteriza o deleite. Apontamos uma passagem na qual consideramos que o autor mais se empenha em especificar essa característica:

Nesses momentos, parece-me, a disposição de nossos espíritos segue um curso muito diferente daquele que advém da presença do prazer positivo: encontramos em um estado de muita serenidade, tomados de espanto, em uma espécie de tranquilidade toldada de horror. O aspecto do semblante e a postura do corpo, em semelhantes ocasiões, correspondem tão bem a esse estado de espírito que qualquer pessoa desconhecendo a causa dessa aparência, antes julgaria estarmos sob a influência de alguma perturbação do que no gozo de algo próximo ao prazer positivo. (BURKE, 2013, p 54).

Novamente, recorremos a exemplos do cotidiano em um empenho para possibilitar ao leitor uma melhor compreensão no que toca à distinção das sensações de prazer e deleite. Remetamo-nos à diferença de contentamento após assistirmos a um filme de comédia, que nos proporciona uma sensação de prazer, do contentamento após sermos submetidos a vários sustos consecutivos de um filme de suspense, sensação a qual qualificaríamos como deleite. Após o filme de comédia, sentimos uma certa leveza e humor em nossa pisque, ao passo que, após o filme de terror, é mantida uma certa tensão ou ansiedade, capaz até de inibir algum indivíduo a pegar um copo d’água sozinho na cozinha escura, sendo ambos os efeitos temporários. Mas, isso nos leva a uma observação sobre os estados de espírito citados no tratado, visto que podemos, agora, afirmar que o cessar de uma dor, sofrimento ou desconforto, remete sempre a um deleite. Contudo, precisamos de mais algumas observações antes de tratarmos sobre esta observação acerca dos estados de espírito, de modo que o faremos mais adiante no tópico 3.7.

---

<sup>14</sup> Inclusive este tema será central quando estivermos tratando do sublime adiante.

E o que podemos considerar sobre a sensação de dor oriunda do cessar de um prazer a qual poderíamos estar inclinados a chamar de uma espécie de frustração? Com efeito, para Burke (2013, p. 57), o cessar de um prazer pode levar a três sensações: indiferença, decepção e pesar. Vejamos com mais tenacidade cada uma delas.

A indiferença, como já desvelamos em parágrafos anteriores, é considerada pelo jovem esteta como um dos três estados de espírito do ser, o qual predomina na ausência de estímulos que incitem o prazer ou a dor. Assim, defende que quando um prazer cessa, após se prolongar por um certo período de tempo, o efeito oriundo é a indiferença, o retorno ao estado de quietude. Ilustremos com exemplos do âmbito comum para melhor compreendermos as palavras do tratado. Após passarmos algumas horas na companhia de amigos, em meio a uma boa conversa e algumas risadas, quando retornamos aos nossos lares encontramos-nos no mesmo estado de quietude no qual estávamos horas antes do encontro. Mas se o encontro é subitamente interrompido, por causa de alguma emergência com algum dos componentes ou mesmo conosco, o que surge não é o estado de indiferença, mas sim uma sensação de frustração, a qual o pensador irlandês denomina por *decepção*. Exemplo similar é a sensação decorrente de uma amizade interrompida bruscamente por desentendimentos, isto é, o prazer oriundo da amizade foi subitamente interrompido. Contudo, se o prazer, alegria ou satisfação, está perpetuamente perdido, de tal forma que jamais possa ser novamente usufruído, a sensação que se desenvolve é denominada por *pesar*. Ilustrando, é a sensação que temos quando um amigo ou ente querido vem a falecer. Abreu (*apud* Burke 2013, p. 76) informa que o conceito de *pesar* em Burke assemelha-se ao conceito de tristeza exposto no *Ensaio*, no livro II, seção XX, tópico 8. Postamos aqui a referida passagem na qual é possível conferir essa similaridade com o entendimento de Burke: “A tristeza é um desconforto na mente, acerca do pensamento de algo bom perdido e que poderia ter sido desfrutado por mais tempo.” (LOCKE, 1999b, p. 216). Após ressaltar essas três formas com as quais o espírito pode ser afetado pelo cessar do prazer, é sobre o *pesar* que Burke mais se detém. Na seção V de seu tratado, aponta que a pessoa pesarosa deixar-se imergir em sua paixão e nela sente satisfação, o que não ocorre na dor positiva. Segue ainda afirmando que o pesar mantém em mente o seu objeto, enaltecendo seus atributos mais agradáveis, nos seus mínimos detalhes, descobrindo, inclusive, encantos os quais até então não havia percebido. Heidegger (*apud* Bauman, 2004, p. 9) compartilha do pensamento do filósofo moderno ao

afirmar que as coisas só se revelam à consciência pela frustração que provocam, através do desaparecimento ou do fracasso. Porém, no pensamento burkeano, não obstante o *pesar* ser decorrente da perda perene de um prazer, é correto afirmar que nele “o prazer continua a predominar” (BURKE, 2013, p. 58).

Para contribuir com o um melhor entendimento dos conceitos de prazer e dor segundo Burke, desenvolvemos o seguinte diagrama:

Diagrama do Prazer e Dor			
Sensação	Fisiologia	Efeito da cessação <sup>15</sup>	Requisito
Dor ou Sofrimento	Tensão	-	Se a ameaça é inexistente.
		-	Se a ameaça é iminente.
		Deleite	Se a ameaça não é iminente.
Prazer ou Satisfação	Relaxamento	Indiferença	Se o prazer é muito prolongado.
		Decepção	Se o prazer acaba bruscamente.
		Pesar	Se o prazer é perenemente perdido.

Após sondarmos os conceitos de prazer e dor em Burke, bem como suas participações no entendimento humano, mais uma inquietação aflora na forma de um questionamento. Somos agora inclinados a perscrutar o que deflagra o prazer e a dor e, para investigarmos uma resposta, bem como efetuarmos uma digna pesquisa, precisamos

<sup>15</sup> No que se refere ao efeito da cessação de dor ou sofrimento em que a ameaça é inexistente, Burke não cita explicitamente a noção de indiferença, tal como o faz no caso do efeito de cessação do prazer ou da satisfação, como no exemplo do prazer demasiadamente prolongado. Realmente, é difícil imaginar o cessar de uma dor que não gere algum tipo de deleite. Contudo, permanece o problema de saber se há algum tipo de estado ao fim da dor em situação de ameaça inexistente. Se tal seria um tipo de indiferença relacionada à dor, Burke abre apenas a possibilidade de pensá-la antes de que a dor se instale, mas não depois que ela cessa, pois o último caso seria sempre o do deleite, em que a ameaça é iminente. “O espírito humano, muitas vezes, e creio que na sua maioria, não está em um estado nem de dor nem de prazer, o que chamo de estado de indiferença. (...) Suponha-se, por outro lado, que um homem no mencionado estado de indiferença sofra um golpe violento, ou que beba uma porção amarga, ou que seus ouvidos sejam feridos por um som áspero e rangente: aqui não há eliminação do prazer e, no entanto, sente-se em cada sentido atingido uma dor bastante perceptível.” (BURKE, 2013, p. 52-3). Outro caso interessante de ser pensado é o do prazer resultante do cessar de uma dor em casos em que a ameaça é iminente. Mas este seria o terror, que dificilmente pode ser pensado como um tipo de agrado, deleite ou qualquer outro prazer negativo. Neste caso, as duas lacunas no diagrama mostram que há um esquema, no sentido aludido de uma teoria, na obra como um todo, ainda que não tão sistemático como se poderia estar inclinado a tentar encontrar. Ou talvez as lacunas reflitam, pelo contrário, uma consistência ainda maior do filósofo.

tratar do tema movidos com o mesmo ímpeto com o qual nos empenhamos em executar as nossas mais preciosas tarefas. Precisamos tratar sobre, e com, paixão.

### 3.4 As impermanências das paixões

Começamos este tópico por sublinhar que, como nos indica Schmitter (2010), no vocabulário dos filósofos modernos a palavra *sentimento* era muitas vezes usada no mesmo sentido que a palavra *paixão* ou mesmo *comoção*<sup>16</sup>; porém, geralmente *paixão* remetia a algo turbulento e violento. Por outro lado, a expressão *emoções* referia-se a algo brando, sendo esta palavra preferida nas ponderações dos pensadores da época. Ainda segundo Schmitter, *paixão* também estava conectada a alguma forma de receptividade, mas como essas paixões eram recebidas, ou o que elas recebiam, era motivo de amplas divisões de entendimento e podia se referir, entre outros sentidos, às conexões entre razão e desejo, original e representação, privado e social, natureza e convenção, bem como, salientamos, corpo e mente. Assim, ressaltamos que, quando Burke fala de paixões, está se referindo a sentimentos, e assim também manteremos o entendimento de *paixão* nesta pesquisa.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> A palavra usada em Schmitter (2010) é “affect” que, segundo o Dicionário Cambridge, tem o significado de “mover os sentimentos”, “causar grande emoção, especialmente tristeza”, bem como “causar modificação em alguém ou algo”. A tradução desta palavra inglesa para o português, sugerida pelo mesmo dicionário, é “comover”, “afetar” ou “influir em”. Assim, considerando as explanações do parágrafo decidimos por traduzir a palavra “affect” por “comoção”.

<sup>17</sup> É importante salientar que Burke nem sempre é preciso no emprego dessas palavras. Por exemplo, “terror” é descrito como uma *ideia*, visto que “força, violência, dor e terror são ideias (*ideas*) que se apossam do espírito simultaneamente” (BURKE, 2013, p. 90), ao passo que “medo” é tomado como sendo uma *paixão*, pois “nenhuma paixão (*passion*) despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e raciocinar quanto o medo” (BURKE, 2013, p. 81). Contudo, em Burke (2013, p. 164), ao tratar dos efeitos físicos da dor, afirma que “o medo ou o terror, que é uma percepção da dor e da morte, manifesta-se exatamente pelos mesmos efeitos”. Outro exemplo pode ser observado em relação ao “deleite”, referido enquanto *sensação* ou *sentimento*. Essa imprecisão pode ser observada em uma mesma seção, quando Burke (2013, p. 56), ao iniciar a caracterização do deleite como sendo “o sentimento (*feeling*) resultante da cessação ou diminuição da dor”, escreve que “assim empregarei a palavra deleite para indicar a sensação (*sensation*) que acompanha a eliminação da dor ou do perigo.” (BURKE, 2013, p. 57). Quanto ao vocábulo *emoção*, Burke o destina para designar apenas o sublime e a curiosidade, como, por exemplo, nas seguintes passagens: “a curiosidade é a primeira e mais elementar emoção (*emotion*) que encontramos no espírito humano” (BURKE, 2013, p. 51) e “tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis, ou que atue de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.” (BURKE, 2013, p. 59).

Burke expõe em sua obra dois motivos pelos quais acredita ser importante o estudo das paixões humanas. Um deles tem um caráter religioso, pois, como já afirmamos em tópicos anteriores, a exemplo do 3.3, acredita que uma Providência Divina é o arquiteto de nossa natureza e conseqüentemente das nossas paixões, de forma que “se um tratado sobre a utilidade dos órgãos do nosso corpo pode ser considerado um hino ao Criador, a investigação acerca da utilidade das paixões, que são os órgãos do espírito, não pode se desprovida de louvor a ele” (BURKE, 2013, p. 73). E continua ao afirmar que, assim agindo, se está mais próximo da sabedoria e força divinas manifestas em nós mesmos, e mantém-se em busca da elevação do espírito, o qual “deve ser objetivo principal de todas as nossas investigações”. O outro motivo para o estudo das paixões é melhor exposto pelas palavras do próprio jovem filósofo:

(...) uma reflexão sobre o fundamento lógico de nossas paixões parece-me um requisito indispensável para todos que desejem senti-las segundo princípios sólidos e seguros. Não basta conhecê-las em sua generalidade; para senti-las de uma maneira refinada ou para julgar adequadamente uma obra destinada a movê-las, é necessário que conheçamos as fronteiras exatas de sua jurisdição, que as sigamos através de todos os seus diferentes modos de atuação e que penetremos nas partes mais íntimas e aparentemente inacessíveis de nossa natureza. (BURKE, 2013, p. 74)

Assim, vemos que o filósofo considera as paixões como um elemento fundamental da nossa natureza e, aqui acrescentamos, na formação do entendimento, pois acredita que são justamente as paixões que incitam o prazer e a dor. Mas, antes de debruçar-se sobre as características das paixões, bem como sua relação com as duas sensações citadas, Burke inicia sua incursão remetendo ao que considera como o principal fomentador das paixões, e como mecanismo primordial na formação do entendimento, a saber, a curiosidade. Para ele, a curiosidade é tão inerente ao homem que as palavras iniciais da primeira parte do seu tratado afirmam: “a curiosidade é a primeira e mais elementar emoção que encontramos no espírito humano.” (BURKE, 2013, p. 51). E a segue definindo afirmando que “por curiosidade entendo qualquer desejo nosso pela novidade ou qualquer prazer dela obtido.” Temos então que, a partir do impulso promovido pela nossa inerente curiosidade, somos inclinados a sondar aquilo que para nós constitui uma novidade e, conseqüentemente, sentimos prazer nesse processo ou dos resultados da interação ou contemplação da novidade. É dispensável ilustrar aqui como as crianças manifestam sua curiosidade com



afinco e assiduamente, ainda assim, o filósofo expressa essa característica nos infantes e observa que assim procedem por, nesse estágio da vida, tudo para elas carregar o encantamento da novidade. Dessa forma, Burke projeta na curiosidade e na consequente interação com a novidade a base do desenvolvimento psíquico do ser humano. Mas faz um adendo ao salientar que, mesmo diante de tamanho poder, a curiosidade se mostra uma emoção volátil e superficial, pois “ela examina rapidamente a maioria de seus objetos e logo esgota a variedade que comumente se encontra na natureza; as mesmas coisas frequentemente reaparecem e retornam com um efeito cada vez menos agradável.” (BURKE, 2013, p. 51). O autor segue fazendo a observação de que quando chegamos a um certo conhecimento dos eventos, e aqui acrescentamos, das coisas com um todo, elas se tornam menos capazes de afetar nosso espírito, a não ser gerando o tédio e aversão, a menos que tenham outros atributos que nos incitem. Quintás (1992, p.112) expressa um entendimento similar ao burkeano ao escrever que “a descida ao nível meramente vital – nível dos meros estímulos que afogam nossas faculdades, nos absorvem e fascinam – provocam a aparição da “náusea” e dos fenômenos concomitantes: o tédio e o ódio”. Notamos um bom exemplo ao considerarmos como um bem de consumo, anteriormente um nosso objeto de desejo e uma novidade, começa a perder a capacidade de nos encantar e fomentar nosso prazer, passado pouco tempo após tomarmos sua posse. É válido ressaltar que esse decaimento natural de estímulo é corroborado pela profusão de consumismo da contemporaneidade, como nos aponta Bauman (2004, p. 68), para o qual muitas vezes nos vemos conduzidos sem perceber; a isso acrescentamos o excesso de distrações a que somos cotidianamente submetidos. Assim, para Burke, precisamos da novidade para dissipar o tédio e mover as nossas paixões, pois que “dentre todos os componentes que agem sobre o espírito deve haver um certo grau de novidade, e a curiosidade está mesclada, em maior ou menor quantidade, a todas as nossas paixões.” (BURKE, 2013, p. 52).

Apesar de considerar a existência de várias paixões, o jovem Edmund empenha-se em destacar e classificar apenas algumas, inclusive com subdivisões. Já outras não receberam o mesmo esforço no que concerne à classificações e destaques explícitos, mas podem ser captadas espalhadas pelo tratado. Contudo, esse empenho não foi inédito. Podemos inferir isso dos estudos de Schmitter (2010) ao afirmar que, nos séculos XVII, alguns pensadores começaram a elencar listas de emoções humanas, fato que se desenvolveu ainda mais entre os do século XVIII, a exemplo de Locke e Hume, que

também estavam influenciados pelos princípios de taxonomia. Burke (2013, p. 73) deixa claro que foi adepto da classificação ao escrever no tratado: “julguei que uma tentativa de arrolar e ordenar metodicamente algumas de nossas paixões mais importantes seria uma maneira proveitosa de iniciar uma investigação como essa”. Nos parágrafos seguintes, observaremos quais foram as principais paixões evidenciadas e classificadas por Burke e, nesses passos, margearmos pelas águas que compõem o fluxo do rio basilar desta pesquisa, a saber, o belo e o sublime.

Vejamos como anda a construção do nosso quebra-cabeças burkeano. Analisamos nas últimas páginas deste estudo as ideias burkeanas de prazer e dor, e vimos que as paixões são o deflagrador dessas sensações. Temos então duas peças conectadas. Contudo, faltam peças no jogo que aqui estamos desenvolvendo e, para encontrar uma das principais, precisamos nos questionar o que incita as paixões. Que objetos percebemos com a nossa captação sensorial, ou que ideias formamos pela nossa imaginação, que são capazes de nos movê-las? Para essa pergunta, o jovem Edmund deixou uma resposta ao escrever que “a maioria das ideias capazes de produzir uma forte impressão no espírito, quer meramente de dor e prazer, quer das modificações destas, pode ser aproximadamente reduzida a estes dois itens: autopreservação e sociedade, a cujas finalidades todas as nossas paixões estão destinadas a corresponder”. (BURKE, 2013, p. 59)

Analisemos primeiramente a autopreservação. É de consenso geral que todos nós tememos a morte. Em que pese as ideias religiosas sobre vida após a morte, há o medo do desconhecido atrás desta porta da qual ninguém mais retorna, bem como sucede o *pesar* de deixar para trás tudo que foi construído, amado ou que poderia vir a ser. Que ideia poderia nos causar mais inquietação e mover mais os nossos propósitos, nossas paixões? Assim, Burke (2013, p. 59), afirma que as paixões relacionadas a esta categoria são as mais intensas de todas por nos remeterem ao perigo, a dor e a doença, e, conseqüentemente, à ideia aterrorizante da morte, afirmando ser a dor uma “emissária dessa rainha dos terrores”. E é da ideia de terror que brota um dos objetos centrais, ou o mais central, de *Uma Investigação* e de todo o pensamento estético de Burke, a saber, o “sublime (...), a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (BURKE, 2013, p. 59). Mas poupemo-nos, por enquanto, desses horrores. Sondaremos com mais detalhes o sublime e o belo logo mais em tópicos próprios, mantendo-nos assim devidamente didáticos ao continuar a análise das paixões.

Por sua vez, no que diz respeito à sociedade, para o jovem esteta, as paixões são divididas em duas classes, referindo-se à *sociedade dos sexos* e à *sociedade em geral*.

Começamos por analisar a paixão referente à sociedade dos sexos, a qual Burke define como sendo a paixão que move à procriação e tem o prazer como a sensação associada, tendo esta, neste caso, uma característica mais ardente, violenta e impetuosa, constituindo-se no maior de todos os prazeres que provém dos sentidos<sup>18</sup>. Aprofundando-se em sua reflexão, o filósofo considera necessário para o surgir da paixão referente ao sexo aquilo que chama de *qualidades sociais*, as quais despertam o interesse e o apetite em nós, bem como nos orientam em nossas escolhas. E aqui começa a surgir outra peça do nosso quebra-cabeça, a qual constitui, juntamente com o sublime, os pilares de *Uma Investigação* e do pensamento estético burkeano, pois a essas *qualidades sociais* Burke denomina de *beleza dos sexos*. Aflora, assim, pela primeira vez em seu tratado, a ideia de beleza. Burke (2013, p. 63) aponta que a *beleza pessoal* é fundada em características perceptíveis, pois de outra forma não poderia causar seus efeitos tão imediatamente. Em outras palavras, a beleza tem características que são sensoriais, isto é, que são captadas pelos sentidos, pois, se assim não fosse, os efeitos produzidos não ocorreriam de forma rápida ou imediata, que são o despertar das paixões. Assim, atributos como altura, peso, cor da pele, dos olhos e cabelos, bem como traços do rosto, etc., segundo as nossas preferências pessoais, incitam-nos uma paixão que, segundo Burke, é mista. Esse misto se deve ao fato de ser composta por dois atributos: a luxúria, a qual também considera uma paixão e que visa a procriação; e outra que consiste em “sentimentos de ternura e de afeição por suas pessoas, gostamos de tê-las ao nosso lado e iniciamos de bom grado uma espécie de intimidade com elas” (BURKE, 2013, p. 63). A essa paixão mista o jovem Edmund denomina *amor*. Um pequeno adendo é justamente a ausência de luxúria nos homens para com os animais que, ainda conforme Burke, nos faz ter por eles uma paixão instigada apenas por suas qualidades, ou seja, por sua beleza. Sobre a beleza pessoal humana, apontamos que nossas experiências com os relacionamentos amorosos, talvez mais evidentemente com amores não correspondidos, nos remetem à veracidade dessas qualidades pessoais enquanto componentes do amor, pois são geralmente as características físicas dos indivíduos, em

---

<sup>18</sup> Destacamos que, como vimos durante a construção deste estudo, há prazeres que não provém unicamente dos sentidos, sendo decorrentes de ideias construídas com a imaginação, como o exemplo do tópico 2.2 que se refere ao imaginar um copo d’água gelada após uma caminhada.

concordância com nossas preferências, que nos instigam à aproximação, ou a furtar-se, nas relações. Claramente existem outros estímulos que formam o nosso juízo de gosto e os abordaremos no último capítulo desse estudo, mas alguns indícios deles já se mostram nas palavras dos próximos parágrafos.

A outra subdivisão que o tratado apresenta nas paixões pertinentes à sociedade é aquela referente à *sociedade em geral*. Essas, por sua vez, se distinguem em três: *simpatia*, *imitação* e *ambição*. Investiguemos cada uma delas.

Apesar de Burke, na sua obra, tratar primeiro sobre a simpatia, optamos por versar primeiro sobre a *imitação*, visto ter um potencial pedagógico maior do que as outras duas. Notamos que o próprio autor reconhece esse potencial ao afirmar que “é muito mais pela imitação do que pelo preceito que aprendemos, e, quando assim ocorre, aprendemos de forma não apenas mais eficaz mas também mais prazeroso.” (BURKE, 2013, p. 70). Por imitação Burke entende o desejo de copiar o que os outros fazem, mesmo sem o uso da razão, mas atendendo à inclinação ao prazer e deleite, sensações essas que estariam em nossa natureza por uma constituição providencial divina, sendo, ainda, que é pela imitação que moldamos nossa conduta, opiniões e vidas. O autor segue afirmando que a imitação não apraz somente pela ação de imitar, mas pela contemplação da imitação, e é nisso que estaria o poder de agrado da poesia e da pintura, isto é, de ver imitadas situações ou objetos, bem como admirar a habilidade de imitar do artista. Relembramos que, no item 2.3.3, ao abordarmos a influência de Aristóteles no pensamento burkeano, vimos como o conceito de *imitação* desse pensador clássico está presente nos escritos do pensador moderno.

Mas, poderíamos nos perguntar se, em vez de nos contentar em imitar, não gostaríamos de estar no lugar do outro. E é disso que trata a *simpatia*, a qual o jovem esteta elege como a mais importante das três. Por simpatia ele entende o sentimento que permite colocarmo-nos no lugar do outro e compartilhar de seus prazeres e dores. Segundo Burke (2013, p. 65), essa paixão é tão inerente ao ser humano que faz interessarmo-nos pelas preocupações dos outros de modo que “nos comovemos tanto quanto eles e raramente suportamos permanecer como espectadores indiferentes de suas ações ou de seus sofrimentos”. Dessa forma, mantendo o pensamento burkeano, a simpatia pode ser decorrente tanto das paixões referentes à autopreservação como as de sociedade, e gerar, de forma conseguinte, o deleite e o prazer. Aqui, precisamos deter-nos um pouco para uma

curiosa ponderação. Vimos, até agora, que as paixões decorrentes da sociedade nos remetem ao prazer, pois se remetessem-nos à dor ou sofrimento, estariam associadas a nossa autopreservação e incitar-nos-iam a evitar os seus objetos. Mas se a simpatia promove também o deleite, o qual, como vimos no tópico 3.3, é similar ao prazer e, conseqüentemente, nos proporciona uma sensação de agrado, então temos o ímpeto de nos aproximar e contemplar a dor e sofrimento alheio, desde que essa dor e sofrimento, também como visto, não se mostre a nós como uma ameaça iminente. Isso explica porque passamos lentamente ao lado de um cenário de acidente de trânsito, ou atentamos a escutar um diálogo sobre uma situação difícil de um terceiro, ou mesmo pausamos momentaneamente nossa refeição para assistir uma cena trágica de um filme ou mesmo uma notícia de jornal... Limitamos aqui os exemplos de deleite com o sofrimento alheio para não ocupar por demasiado o espaço da página. Mas o jovem Edmund aponta uma causa para essa inclinação humana, aparentemente cruel, decorrente da *simpatia*. Encontramo-la em Burke (2013, p. 67) quando afirma que “nosso Criador determinou que fôssemos unidos pelos laços da simpatia, reforçou-os mediante um deleite proporcional e exatamente quando nossa simpatia é mais necessária, isto é, nos infortúnios de nossos semelhantes.” À vista disso, segundo Burke, o sentimento de simpatia é um instrumento da natureza, associado ao deleite, que faz com que nos solidarizemos com o outro e o ajudemos com as suas dores e sofrimentos, auxiliando-nos, dessa forma, ou quiçá permitindo-nos, a viver em sociedade. Bromwich (2014, p. 69) concorda com esse entendimento ao afirmar que Burke expressa que os sentimentos de crueldade e piedade decorrentes da simpatia nos remetem à lembrança de que pertencemos à espécie humana. De acordo com Burke (2013, p. 65), é também por meio da simpatia que as artes transmitem os sentimentos, dado que vemos, a exemplo das tragédias, situações de sofrimento dos personagens e nos simpatizamos com suas circunstâncias. Abordando o conceito burkeano de simpatia, Bromwich (2014, p. 67) faz uma considerável observação ao defender que a simpatia possui um caráter individual, isto é, pertinente a cada indivíduo, e que prioriza o objeto e não a performance a ele relacionada. E aqui acrescentamos que esse caráter é decorrente da formação do indivíduo, principalmente na infância, e está atrelado, de modo especial, à imitação que, como vimos no parágrafo anterior, molda nossas condutas, opiniões e é influenciada pelas pessoas e ambiente ao redor. Ainda segundo Bromwich, isso explica porque as obras de arte que amamos na infância continuam a exercer um poder maior sobre nossa memória e sentimentos do que outras

grandes obras que conhecemos ao longo da existência. Quem de nós, ao rever um simples desenho animado ou filme que gostávamos quando criança, não sente uma incomparável satisfação ou emoção que não é superada por nenhuma outra obra de arte cinematográfica, por mais elaborada que seja? Bem, alguns adultos ainda se imaginam como um super-herói *tokusatsu*<sup>19</sup>... Daí a simpatia estar associada ao belo, pois não serve apenas para a solidarização; uma vez que permite colocarmo-nos no lugar do outro, possibilita também que sintamos um pouco do prazer, ainda que pela imaginação, que o outro usufrui por possuir determinadas características, habilidades ou propriedades, o que no exemplo dos *tokusatsu* seria uma armadura de combate de alta tecnologia e uma nave que se transforma em um robô gigante. Por isso, os objetos que fomentam nossa *simpatia* estão conectados também a nossas preferências, semelhantemente aos objetos pertinentes à *sociedade do sexo*, visto que a escolha destes também dependem de nossas inclinações.

E quando o desejo de estar no lugar do outro e usufruir dos seus prazeres não é o suficiente? A paixão que nos faz querer ser mais ou ter mais do que outro tem um nome para o filósofo, a saber, *ambição*. Tratamos brevemente sobre esse sentimento no tópico 2.1, sendo que nos detivemos preponderantemente em sua ambição pessoal, e não no seu conceito de ambição enquanto paixão. Para o pensador irlandês, a ambição é o necessário passo além da imitação, pois “embora a imitação seja um dos mais importantes instrumentos usados pela Providência para o aperfeiçoamento de nossa natureza, se os homens se entregassem inteiramente a ela e um seguisse o outro e assim por diante, em um eterno círculo, facilmente se conclui que entre eles não haveria nenhum melhoramento.” (BURKE, 2013, p.71). Por conseguinte, temos que a ambição é o que fomenta o desenvolvimento e não permite que nos contentemos e nos acomodemos em sermos imitações dos demais. Ainda de acordo com Burke, a ambição é, também, um instrumento arquitetado pela Providência divina que insufla no homem uma satisfação na contemplação de sua superioridade entre os demais, mesmo em ser superior nas fraquezas, extravagâncias e desgraças. A ambição atua de um modo no qual “tudo que, com motivos fundados ou falsos, tende a elevar o conceito que um homem tem de si próprio produz uma espécie de enfatuamento e exaltação que é extremamente gratificante para o espírito humano.” Percebemos então que a ambição remete-nos à sensação do prazer.

---

<sup>19</sup> Tokusatsu é a denominação japonesa para filmes ou séries que fazem forte uso de efeitos especiais e são encenadas por atores, a exemplo das séries Jaspion, Jiraya, Changeman, Flashman e Power Rangers.

Tecidas essas considerações e classificações das paixões no pensamento burkeano, cabe ressaltar que a distinção entre as paixões que compõem a *sociedade dos sexos* e as que compreendem a *sociedade em geral* é a ausência, na composição da última, da paixão da luxúria, sendo então a segunda constituída apenas por sentimentos de afeição, ternura, afeto e similares. Apontamos uma parte do tratado que resume de forma clara esse entendimento, quando, recapitulando sobre esse tipo de paixão da *sociedade em geral*, afirma que: “A paixão que lhe serve de instrumento é igualmente chamada de *amor*, mas não é mesclada de luxúria e seu objeto é a beleza, nome que empregarei para todas as qualidades das coisas capazes de despertar em nós um sentimento de afeto e de ternura ou alguma outra paixão muito semelhantes a estas.” (BURKE, 2013, p. 72). Desta última citação, como o movimento lânguido da cortina de teatro que nos instiga a querer ver sempre mais, retiramos duas observações. A primeira é que o amor é a paixão relativa à *sociedade dos sexos* e à *sociedade em geral*. A segunda é que a beleza é o objeto do amor, e não constitui apenas uma qualidade social, como caracterizada a beleza pessoal por Burke, mas sim qualquer qualidade, isto é, características ou propriedades, das coisas capazes de fazer aflorar em nós afeição, ternura, carinho, em suma, o amor.

Aqui, propomos a seguinte reflexão. Burke (2013, p. 73) se refere à *simpatia* com a denominação de paixão, como visto na passagem na qual afirma que “a paixão específica nesse item chamada *simpatia* é a que tem a maior amplitude.” Contudo, no parágrafo anterior observamos que o pensador afirma que a paixão referente à *sociedade em geral* é denominada de *amor*, além do que, no início deste tópico, vimos que o autor subdivide as paixões da *sociedade em geral* em *simpatia*, *imitação* e *ambição*. Assim, nesse estudo, somos inclinados a entender que são paixões a *simpatia*, a *imitação* e a *ambição*, e que todas elas são subdivisões da paixão amor. Todavia, resta ainda uma passagem sobre o amor, a qual precisamos considerar, onde Burke (2013, p. 119) explica “igualmente o amor – nome pelo qual denoto aquele contentamento que o espírito sente ao contemplar um objeto belo, seja qual for sua natureza”. Logo, inferimos que a paixão denominada amor é proveniente tanto da sociedade como de qualquer objeto belo, independente da sua natureza, a exemplo de, como veremos no próximo tópico, uma árvore, um riacho, uma ave ou um objeto decorativo.

Desse modo, podemos montar o nosso quebra-cabeça, até esse ponto, no que concerne ao pensamento de Burke sobre o entendimento humano do belo e do sublime com

o seguinte processo: tudo se inicia a partir da contemplação ou interação com as propriedades sensoriais dos objetos. Estas instigam as nossas paixões (sentimentos) de medo e amor, respectivamente referentes a autopreservação e à sociedade, – sendo que esta última se subdivide em *dos sexos* e *em geral*, e esta segunda se subdivide em *simpatia*, *imitação* a *ambição* – o que nos promove o relaxamento ou contração do tónus do corpo, ao que entendemos como sendo a sensação de prazer e dor, respectivamente, dando origem às nossas ideias de belo e sublime, das quais trataremos agora em detalhe.

Antes disso, porém, para uma melhor visualização e compreensão das paixões, tanto do já discutido quanto do que virá a seguir, propomos o seguinte diagrama:

Diagrama das Paixões						
Referente	Subdivi- são	Subdivi- são	Denomina- ção	Sensa- ção	Finalida- de	Ideia
Autopreserva- ção	-	-	Medo	Dor	Evitar morte	Subli- me
Sociedade	Do Sexo	-	Amor misto com Luxúria	Prazer	Procriação	Belo
	Em Geral	Imitação	Amor		Formação	
		Simpatia			Compai- xão	
		Ambição			Progresso	
Determinados objetos	-	-			-	

Neste tópico, pudemos conhecer e analisar a dinâmica das paixões e suas classificações e subdivisões segundo o jovem Burke. Percebemos que, para ele, “todas as vezes que o nosso Criador, em sua sabedoria, visou algo que nos impressionasse, não confiou a execução de seu intuito à atuação lenta e incerta da nossa razão, mas dotou-a de poderes e de propriedades que obstem o entendimento e até mesmo a vontade, pois apoderando-se dos sentidos e da imaginação, cativam a alma antes que o entendimento esteja apto ou a aderir ou a opor-se a eles.” (BURKE, 2013, p. 136). Contudo, restam diversas perguntas ainda pairando sobre este estudo, como sombras de peças ausentes do quebra-cabeça, nos impelindo a explorar mais e fazendo-nos formular um importante questionamento: afinal, quais são as propriedades pertinentes aos objetos belos e aos sublimes?

Comecemos pelo que somente apraz. Comecemos pelo belo.



### 3.5 As propriedades do belo

Burke inicia a terceira parte de seu tratado, a qual destina à investigação da beleza, com algumas considerações as quais já tivemos oportunidade de indicar ou informar nessa pesquisa. Uma delas é que a beleza é uma qualidade sensível, ou seja, que depende de propriedades dos objetos que possam ser captadas pelos nossos sentidos. Apontamos uma passagem que demonstra esse conceito logo entre as primeiras linhas da seção I, da parte III, ao afirmar entender por beleza “aquela qualidade, ou aquelas qualidades dos corpos em virtude das quais eles despertam amor ou alguma paixão semelhante. Limito essa definição às qualidades puramente sensíveis das coisas” (BURKE, 2013, p. 119). Outra é a caracterização da beleza, como se pode ver na citação e que já foi apontada, enquanto aquilo que tem a capacidade de despertar a paixão do amor ou similar. Mas, antes de prosseguirmos, há que fazer a ressalva de que a beleza da qual a partir de agora trataremos é aquela que desperta o amor isento de volúpia ou ganância. Assim, ainda segundo Burke, “distingo igualmente o amor - nome pelo qual denoto aquele contentamento que o espírito sente ao contemplar um objeto belo, seja qual for sua natureza – do desejo ou da luxúria, que consiste em um ardor do espírito que nos impele à posse de certos objetos que nos impressionam, não por serem belos, mas por motivos completamente diversos”. Isto posto, a beleza tratada nesse tópico é a beleza pura, por assim dizer, e não mista, que é resultado da mistura com a luxúria e que é pertinente à beleza pessoal, sendo essa uma propriedade do amor da *sociedade dos sexos*. Podemos então entender, até agora, o belo como algo que é decorrente de propriedades dos objetos, as quais nos despertam um amor que é isento do desejo de posse, no qual incluímos a luxúria.

Antes de apontar e especificar as propriedades que são consideradas pertinentes aos objetos belos, Burke destina algumas páginas para refutar dois entendimentos comuns à época sobre as possíveis causas dessas características, a saber, a proporção e a perfeição. Analisemos suas colocações acerca dessas duas possibilidades, a começar pela proporção.

#### 3.5.1 A insustentável proporção

A ideia de proporção como causa da beleza é a mais antiga das duas citadas e remete ao pensamento clássico. Como nos indica Eco (2014, p. 62), foi mais precisamente com Pitágoras (570 a.C. - 495 a.C.) que esse entendimento é iniciado, pois esse pensador sustentava que o número era o princípio de todas as coisas e, por extensão, a ordem da natureza era consequência das leis matemáticas, sendo então a beleza uma consequência da existência e manifestação dessas leis. Essa ideia não estava plasmada apenas nos objetos comuns mas também nas artes, a exemplo da música, bem como se infundia em outras áreas do conhecimento, a exemplo das observações astronômicas. Assim, os pitagóricos defendiam que a beleza era decorrente da proporção e harmonia numérica, isto é, do arranjo proporcional e harmônico de medidas e ângulos. Desse mesmo nascedouro provém a ideia de virtude associada à harmonia, que na modernidade se estenderá para a relação já citada, no primeiro capítulo, de beleza e virtude, como manifesto no pensamento de Shaftesbury. Essa relação pôde ser percebida por Diógenes Laércio (*apud* Eco, 2014, p. 62), biógrafo dos antigos pensadores gregos quando, ao registrar as ideias pitagóricas; sobre estas ele escreve que “a virtude é harmonia, e assim também a saúde, todo o bem e a divindade. Em consequência, todas as coisas se formam sob a égide da harmonia”. Com o passar do tempo, a relação da proporção com a beleza passou a fazer parte da arquitetura e da percepção do corpo humano e suas consequentes reproduções nas artes. Plínio (*apud* Eco, 2014, p. 75), naturalista romano da antiguidade, deixou escritos nesse sentido ao afirmar que Policleto de Sicião criou uma estátua, que depois ficou conhecida como Cânone, na qual estavam aplicadas todas as regras de proporção do corpo e os artistas as seguiam como se fosse uma lei. No medievo, a proporção ainda era entendida como causa da beleza, como afirmava Tomás de Aquino (*apud* Eco, 2014, p. 88), no século XIII, ao redigir que “matéria e forma são necessariamente proporcionais entre si e por natureza correspondentes”. Notamos que, nesse período, não apenas ainda era presente a relação entre beleza e proporção, como havia um princípio natural da qual essa relação decorria. Já na modernidade encontramos ecos muito firmes da crença na proporção referente à beleza. Shaftesbury (2001b, p. 104) escreve uma passagem no *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, na qual demonstra a sua crença na proporção como causa da beleza ao destacar que os estudiosos da arte da pintura deveriam “adicionar à sabedoria dos seus

corações a tarefa de exercitar seus cérebros no sentido de trazer proporção e beleza aos seus trabalhos”.

Opondo-se à ideia de proporção enquanto causa da beleza, Burke, no tratado, inicia seu argumento defendendo que a beleza tem em nós um efeito imediato e independente do uso da razão e “até mesmo a vontade lhe é indiferente; a presença da beleza desperta tão eficazmente um certo de grau de amor em nós quanto a aplicação do gelo e do fogo produz as ideias de calor e de frio” (BURKE, 2013, p. 120). Todavia, ainda de acordo com Burke, há na proporção a noção de ordem, que deriva da mensuração e consequentemente da investigação matemática, pois que “a proporção é a medida da quantidade relativa”. Disso decorre que há que se demandar o uso da razão para medir essa relação de quantidades entre as partes de um objeto, como, por exemplo, a proporção do tamanho do braço com o tronco. A esse respeito, Burke (2013, p. 121) é bastante incisivo ao escrever que “inquestionavelmente, a beleza não constitui uma ideia que diz respeito à mensuração, nem tem qualquer relação com o cálculo e com a geometria.” Assim, temos o reforço do caráter sensorial ao qual a beleza está ligada, isto é, a relação direta e estreita entre as propriedades do objeto. Mas, o jovem e criterioso irlandês reconhece que somos inclinados a entender o belo como ligado à proporção, mas afirma ser este um entendimento errôneo, visto que, se realmente a proporção é um dos componentes da beleza, isso só pode ser por três razões, a saber: por causa das propriedades naturais e inerentes a determinadas medidas, da influência do costume; ou da adequação de que determinadas medidas possuem para corresponder a fins específicos. Burke refuta cada uma dessas hipóteses e recorre a exemplos dos vegetais, animais, e da espécie humana. Detenhamo-nos nos seus comentários acerca de cada uma dessas possibilidades.

No que concerne à refutação da proporção como dotada de propriedades naturais que promovem a beleza, Burke (2013, p. 123) inicia por recorrer ao exemplo das formas das flores, apontando a desproporção entre o caule, pétalas, pistilos; ele salienta que as flores são os elementos mais belos do reino vegetal, em que pese a desproporção entre seus componentes e a enorme variação das proporções entre elas. Na seção III, suas observações nesse sentido se estendem para os animais, fazendo uma comparação entre o cisne, “reconhecidamente um pássaro belo” (BURKE, 2013, p. 123) por ser dotado de um pescoço demasiadamente alongado e uma cauda muito curta, e o pavão, que é dotado de um pescoço comparativamente mais curto e uma cauda maior do que o corpo com um

todo. Ressalta que esses dois pássaros são belos, em que pese essa desigualdade em suas proporções. Permitamo-nos, nesse ponto, um pequeno adendo. Com o uso da palavra “reconhecidamente” (*confessedly*), aqui, inferimos que Burke alude a um sentido comum, isto é, as propriedades do objeto cisne incitam a já abordada mecânica, ou fluxo, das paixões, nesse caso despertando o amor e gerando a ideia de belo referente ao pássaro. Disso decorre que, para o pensamento burkeano, uma vez que os sentidos são os mesmos em todos os indivíduos, todos deveriam julgar o cisne como um pássaro belo. Mas, contenhamo-nos em alçar voos mais altos por agora, pois ainda há muito a ser estruturado em nossa compreensão. Dessa forma, protelemos a abordagem do juízo de gosto para o terceiro capítulo dessa pesquisa. Ainda discorrendo sobre a beleza dos animais, o filósofo segue apontado as diferentes formas e proporções entre cavalos, cachorros e gatos, considerando a existência de belos exemplares destas espécies. As considerações sobre a relação de proporção e beleza no corpo humano são feitas na seção IV, onde inicia por tratar das proporções entre os membros do corpo e frisa que “em diversas ocasiões examinei cuidadosamente muitas dessas proporções e descobri que eram quase, ou inteiramente, semelhantes em muitas pessoas não apenas bastante diferentes umas das outras mas também em duas, das quais uma era muito bela e a outra, muito pelo contrário.” (BURKE, 2013, p. 125). O filósofo segue informando que as relações de proporção entre os membros existem em todos, destacando que “o são, de modo igualmente certos, nos feios”. Ainda ressalta as distinções de proporção que ocorrem entre o corpo masculino e feminino, sendo que detém-se mais em analisar o corpo feminino, visto julgar a mulher mais bela que o homem. Burke continua seu argumento no sentido de que, nas artes, as regras de proporção para o corpo humano variam de acordo com os artistas e seguem métodos diferentes de mensuração. A pergunta que direciona o exame acerca da proporção pode ser formulada da seguinte maneira: “se a beleza está necessariamente ligada a certas medidas que atuam segundo um princípio da natureza, porque tais partes semelhantes, com medidas diferentes de proporção, seriam julgadas belas, inclusive na mesma espécie.” (BURKE, 2013, p. 127). Ilustrando a passagem citada a partir de um exemplo do próprio tratado, se a proporção naturalmente bela para pássaros é que o pescoço seja três vezes maior do que a cabeça, supondo ser esse o padrão do cisne, por que o pavão é também belo tendo uma relação de tamanho entre o pescoço e a cabeça menor do que essa proporção? Todavia, Burke levanta uma suposição na tentativa de esclarecer porque especialmente nas artes predomina a ideia de proporções naturais como causa da beleza. Para ele, a resposta

está em que “existe nos homens uma infeliz tendência a fazerem de si próprios, de seus pontos de vistas e de suas obras a medida de excelência em todas as coisas.” (BURKE, 2013, p. 129). Dessa forma, proeminentes das artes justificaram suas obras transferindo para a natureza suas regras de medidas e não buscaram nela os princípios da beleza, e, além disso, essas regras forçadas, por assim dizer, foram repetidas ao longo dos ensinamentos e do tempo. Assim, temos que, acomodar-se ao costume de seguir determinado entendimento é também responsável por ideias errôneas sobre as causas da beleza. A partir daí, analisemos agora, de acordo com o tratado, a influência dos costumes no belo.

Observemos agora a ideia de proporção como causa de beleza por costume ou hábito, isto é, pelo hábito de vermos os objetos sempre com as mesmas formas, ou interagirmos com eles sempre de determinada maneira, em outras palavras, por padronização das formas e hábitos. Para Burke (2013, p. 131) “a beleza está tão pouco relacionada à noção de costume que, na verdade, o que nos causa esse efeito é extremamente raro e incomum”, por consequência, “o belo nos impressiona por sua novidade.” Ou seja, o costume ou o hábito não são causas da beleza e, aqui inferimos, as razões para essa impossibilidade estão fincadas na curiosidade, bem como no poder e necessidade da novidade de moverem as nossas paixões. Executemos um pequeno exercício de raciocínio, para uma melhor compreensão, partindo de uma afirmação de Bromwich (2014, p.81): “o costume nos liga ao passado, a coisas de que quase não estávamos conscientes enquanto ocorriam. Em contrapartida, o belo e o sublime pertencem ao momento presente e nos dominam pela sua presença.” Ora, se o costume e o hábito estão relacionados a eventos passados, por conseguinte a sua dose de novidade que poderia mover nossa curiosidade e paixões já reduziu ou se extinguiu, sendo necessárias outras doses de novidades que, obviamente, só podem ser encontradas no momento presente ou no futuro. E uma vez que a beleza é movida pela paixão do amor, e esta demanda novidade, como vimos no tópico 3.4, o costume e o hábito não podem ser causa da beleza. Assim, aqui inferimos que a beleza está associada sensorialmente ao momento presente, potencialmente ao futuro, e de forma mnêmica ao passado, sendo que nos três momentos a imaginação pode atuar. Analisando nesse sentido os argumentos de *Uma Investigação*, Bromwich (2014, p. 82) nos dá reforço a esse raciocínio ao afirmar que essa é a “razão pela qual o costume e o hábito não podem satisfazer nossa imaginação. Nosso desejo por

excitação é tal que nós recriamos, para nós mesmos, aquela ignorância que está na origem de nossa admiração.” Apontamos uma passagem no tratado que convalida o comentário de Bromwich, quando Burke (2013, p. 86) afirma que “é o nosso desconhecimento das coisas que dá origem a toda e qualquer admiração de nossa parte e principalmente incita nossas paixões. O conhecimento e a familiaridade fazem com que as causas mais notáveis produzam apenas uma impressão ligeira”. Isso justifica, por exemplo, o nosso pouco animado “já vi”, quando somos convidados a assistir a algum filme que já tenhamos assistido, ou até pode constituir uma das causas pelas quais a rotina mina as relações amorosas.

Das três razões pelas quais somos inclinados a entender o belo como ligado à proporção, resta-nos analisar a adequação. Eco (2014, p. 88) nos explica esse entendimento com um exemplo, ao afirmar que “o princípio é aquele da adequação ao escopo a que cada coisa é destinada e, portanto, Tomás [de Aquino] não hesitaria em definir como feio um martelo feito de cristal, pois, apesar da beleza superficial da matéria de que é feito, é inadequado à própria função.” Por sua vez, Burke se mostra contrário ao entendimento de que o belo tem como causa a proporção, no sentido de uma correta adequação entre as partes para concretizar determinado fim. Começa sua refutação usando exemplos do reino animal, como a utilidade da tromba do elefante e das agulhas do porco espinho em oposição à ausência de suas belezas, e assinala que “se a beleza da nossa própria espécie estivesse ligada à utilidade, os homens seriam muito mais graciosos do que as mulheres, e a força e a agilidade seriam consideradas as únicas qualidades belas.” (Burke, 2013, p. 135). Ainda segundo Burke, a causa desse errôneo entendimento é que frequentemente notamos que as partes do corpo humano e dos demais animais são bem adaptadas à sua finalidade e, concomitantemente, são também belas, isto é, são adequadas e belas paralelamente, sendo duas características não necessariamente relacionadas. O jovem filósofo reforça seu argumento ao apontar que, em que pese pulmões, estômagos e fígados serem bem adaptados à sua finalidade, não possuem nenhuma conotação de beleza. Reconhecendo algumas exceções, Burke (2013, p. 135) afirma que “é verdade que o infinitamente sábio e bondoso Criador, em sua munificência, frequentemente aliou a beleza àquelas coisas que fez para nosso uso, mas esse fato não prova absolutamente que as ideias de utilidade e de beleza se equivalham. Sobre esse entendimento, Bromwich (2014, p. 80) afirma que Burke considera que a beleza é tudo menos um bem utilitário, e que a ênfase

em negar esse utilitarismo está alinhada com sua polêmica não apenas com a proporção, mas também contra a padronização, à qual aludimos no parágrafo anterior deste estudo.

Apesar de refutar a proporção como causa da beleza em suas três possibilidades, Burke (2013, p. 137) reconhece que ela tem sua utilidade e eficiência em suas esferas de ação, a exemplo da arquitetura, mas que não é nela que a beleza tem suas raízes. Assim, ainda de acordo com Burke, o efeito que a proporção pode causar é a aquiescência do entendimento, a aprovação, mas que, para isso, há que se conhecer a finalidade a que se destina. Um exemplo é aprovarmos o tamanho da lâmina de uma faca de cozinha em proporção a seu cabo. Assim, notamos que as sensações oriundas da aprovação e da beleza são distintas, como exemplifica o próprio pensador irlandês na citação:

Como é diferente a satisfação de um anatomista que descobre a função dos músculos e da pele, a suprema engenhosidade daquele para os diversos movimentos do corpo e a maravilhosa textura desta, um invólucro perfeito, que é simultaneamente entrada e saída universais; como é diferente do sentimento que se apodera de um homem comum diante de uma pele delicada e macia e de todas as outras partes belas, que não exigem nenhuma outra investigação para ser notada! (BURKE, 2013, p. 136)

Uma vez que observamos como Burke procura refutar a ideia de proporção enquanto causa da beleza, e após lermos essa última citação, poderíamos até nos inclinar a pensar que a causa da beleza estaria, então, na perfeição e integridade das formas, mas não nos deixemos levar por essa hipótese, pois veremos que, segundo o esteta, essa também não é uma resposta.

Burke destina uma pequenina sessão, de número IX, em seu tratado, para rejeitar a perfeição enquanto causa da beleza. Abreu (*apud* Burke, 2013, p. 156) aponta que esse pensamento está presente na obra *Pleasures of Imagination*, publicado em 1744, de Akenside (1721 – 1770). Aferimos, na referida obra, que a ideia de perfeição associada à beleza está presente no pensamento de Akenside (1806, p. 12) ao afirmar que a Providência conferiu beleza aos objetos para marcar os mais perfeitos dos seus tipos. Ou seja, segundo esse entendimento, a maçã mais perfeita seria a maçã mais bela. Por sua vez, Burke (2013, p. 139) recorre novamente ao exemplo das mulheres, para refutar a perfeição como causa da beleza, escrevendo que “de modo algum a perfeição em si mesma é a origem da beleza, tanto que esta qualidade, que o sexo feminino possui no mais alto grau,

quase sempre está associada a uma ideia de fragilidade e imperfeição.” Bromwich (2014, p. 83) reforça-nos esse entendimento ao apontar que, para Burke, a beleza está associada à irregularidade, bem como é resistente à proporção e à uniformidade. Acrescentamos que a ideia de perfeição remete a de padronização, que afastamos quando tratamos sobre proporção e costumes em parágrafos anteriores neste tópico.

Tecidas estas considerações sobre as refutações das possíveis causas da beleza no pensamento burkeano, adentraremos agora nas considerações acerca daquelas as quais o esteta irlandês considera como sendo as efetivas causas da beleza nos objetos.

### 3.5.2 “A verdadeira causa da beleza”

Como vimos nos tópicos anteriores, a beleza independe da razão, não tem relações com proporção ou perfeição e não tem finalidades utilitárias. Todavia, a beleza é captada por meio de impressões as quais, segundo Burke (2013, p. 142), “são profundas demais para deixar de depender de algumas qualidades positivas.” Essas qualidades positivas são definidas pelo jovem esteta como sendo a pequenez, a lisura, a variação gradual da forma, a delicadeza e as cores vivas. Investiguemos cada uma delas. Mas, antes, informamos que essas propriedades são tratadas na parte III da obra, e tem acréscimos em seções pertencentes à parte IV, onde o autor complementa suas reflexões propondo explicações, algumas de ordem fisiológica, pelas quais as propriedades citadas consistem em atributos da beleza.

No que toca à *pequenez*, Burke (2013, p. 142) afirma que o primeiro atributo que observamos nos objetos são suas dimensões e quantidades, e destaca dois exemplos para ilustrar sua afirmação. No primeiro, Burke (2013, p. 191) se refere ao beija-flor, apontando que sua pequenez o torna, em concordância com suas cores, o exemplar mais belo entre os pássaros. O outro exemplo é o dos gigantes, os quais estão associados, na imaginação comum, bem como nas artes literárias, à ausência de beleza e se conduzem de forma violenta e tirânica. Contudo, o argumento que mais chama a atenção é o que menciona determinadas expressões de linguagem que usamos no nosso cotidiano sem mesmo perceber. O autor expressa (BURKE, 2013, p. 142) que na maioria dos idiomas os objetos que infundem amor são tratados por epítetos diminutivos, e o exemplifica com a palavra da



língua inglesa “*little*”, usada para se referir àquilo que se ama, como na frase “*my little boy*”, que ao pé da letra significa “meu pequeno garoto”, mas traduzimos como “*meu garotinho*”. No português, usamos justamente o sufixo *-inho* para expressar carinho por seres que nos são queridos ou que despertam nosso afeto, como *filhinho*, *amorzinho*, *cachorrinho* e *passarinho*, bem como por objetos que nos proporcionam prazer como *comidinha*, e, claro, a comum *cervejinha*. Ainda segundo Burke, os contrários dos epítetos diminutivos são usados para referir objetos que nos causam desprazer: “nunca se usa a expressão “uma coisa grande e bela”, ao passo que é muito comum dizer-se “uma coisa grande e feia”” Burke (2013, p. 143). Percebemos isso ao usarmos, no nosso dia a dia, expressões com o sufixo *ão*, a exemplo de *vozeirão* e *cachorrão*. Assim, Burke expõe a nossa inclinação em associar a um caráter diminuto, isto é, à pequenez, os objetos que nos promovem a paixão do amor. Aqui, nos abtemos de sondar se assim agimos de modo psicologicamente instintivo ou por convenção (imitação) social, de acordo com o que vimos sobre a paixão da imitação no item 3.4.

Observemos agora o que o pensador tem a dizer sobre a *lisura* (*smoothness*). Para Burke (2013, p. 143), por *lisura* ele entende a superfície lisa dos objetos, isto é, livre de ondulações bruscas e irregularidades, a qual aponta ser “uma qualidade tão essencial à beleza que, no momento, não me recordo de nenhuma coisa bela que não seja lisa.” Neste ponto, empenhamo-nos em tentar indicar alguma coisa reconhecidamente bela que fuja do caráter da *lisura*, mas notamos ser uma tarefa desafiadora. Para ilustrar sua afirmação, Burke recorre às paisagens, riachos de águas tranquilas, folhas acetinadas, à pele macia das mulheres, bem como lembra que os objetos decorativos são mais bonitos quando polidos.<sup>20</sup> Segue ressaltando que qualquer imperfeição adicionada à superfície lisa de um objeto é desfavorável à ideia de beleza. Por isso, entendemos por que arranhar ou amassar o carro nos incomoda tanto, bem como, quando, por qualquer razão, uma parede da nossa casa é perfurada ou rachada, atentamos sempre mais para aqueles poucos milímetros que compreendem o dano do que para todos os metros quadrados que compõem a parede. Uma explicação que o filósofo levanta como causa para esse fato é que “a *lisura*, caso se revele a

---

<sup>20</sup> Uma curiosidade realmente interessante a esse respeito, é que, na língua italiana, “feio” se diz “brutto”, conforme se observa no seguinte verbete do *Vocabolario Treccani*: “**brutto** agg. [adattamento ant. del lat. brutus: v. bruto]. – 1. Che produce un’impressione estetica sgradevole, perché difettoso, sproporzionato, privo di grazia, o per altre ragioni spiacevole. È il diretto contrario di bello, e si dice di persone, di animali, di cose: *un uomo b.*, *una donna b.*; *b. di viso*, *di corpo*, *d’aspetto*; *b. lineamenti*, *b. carnagione*, *b. denti*, *b. mani*, *b. gambe*; *un b. uccellaccio*; *una casa b.*; *un b. colore*, *una b. cravatta*; *che b. spettacolo!*”

principal causa de prazer no tato, no paladar, no olfato e na audição, facilmente será reconhecida como uma qualidade constituinte da beleza visual.” (BURKE, 2013, p. 185). Continua sua explicação informando que os corpos angulosos e ásperos irritam e tencionam os órgãos do tato, causando desconforto (dor), que seria decorrente da contração violenta das fibras musculares, ao contrário do relaxamento proporcionado pelos corpos macios e lisos, como, por exemplo, uma convidativa cama lisa e arrumada. É uma pena que a maioria das crianças e alguns adolescentes não compreendam a profundidade dessas palavras...

No que concerne à *variação gradual* (*gradual variation*), Burke (2013, p. 144) afirma que, em que pese os objetos belos não serem angulosos, as linhas que compõem sua forma variam gradual e delicadamente. Ao ilustrar sua afirmação, apontando a forma dos pássaros, ressalta a pomba, na qual “suas partes (por assim dizer) se desmancham umas nas outras; não encontramos nenhuma protuberância inesperada no corpo todo, que, no entanto, se modifica continuamente.” Ainda segundo Burke, a região do pescoço e seios da mulher é também um exemplo da variação das formas que constitui o belo; também na natureza há poucos objetos angulosos, e quando o são, não têm a beleza como característica. Similar à explicação fisiológica que levanta para a lisura enquanto causa da beleza, Burke (2013, p. 189) afirma que, nos objetos belos, as linhas de sua forma estão comumente variando de modo sutil e quase imperceptível, não salientando angulações que possam causar uma contração brusca ou convulsão no nervo ótico, decorrentes de raios de luz refletidos abruptamente para os olhos ao passar do fitar de um ponto a outro do objeto. Mas ressalta que a própria variação deve modificar-se para evitar a monotonia e causar um efeito de relaxamento semelhante ao que causa o movimento oscilatório do balanço que adormece as crianças e o deslocamento de uma carruagem por um caminho sutil.

Sobre a *delicadeza* (*delicacy*), qualidade que compõe uma outra pequenina seção do tratado, Burke afirma ser um dos componentes dos objetos belos, ao passo que “um ar de robustez e de força é bastante nocivo à beleza” (BURKE, 2013, p. 146). Defendendo sua observação, o autor aponta que “árvores vigorosas” nos inspiram um certo respeito mas não as percebemos enquanto belas, a exemplo do carvalho, uma árvore alta, de tronco largo e copa volumosa. Ao passo que, ainda segundo Burke, árvores como a laranjeira e a videira são belas, as quais em relação ao carvalho são mais baixas, de tronco fino e copa com menos volume. Cita, ainda, o exemplo das flores, “particularmente frágeis e

efêmeras, que nos transmitem a ideia mais vívida de beleza e graça”. Além de exemplos do reino vegetal, ainda aponta diferenças entre espécies de cavalos e, também, recorre à fragilidade e delicadeza do corpo feminino como exemplo de beleza, ressaltando, entretanto, que debilidade física e doença, em que pese promoverem um caráter de fragilidade, não são belas. O autor não aborda causas para a delicadeza ser característica da beleza, porém tentamos supor uma. A simpatia, como vimos no tópico 3.4, é uma paixão ligada ao amor e conseqüentemente à beleza, bem como nos inclina à solidarização, isto é, ao zelo, ao *cuidar de*. Também vimos que a simpatia prioriza o objeto e não a performance, ou seja, ela é desperta em nós por um objeto sensível, que pode ser objeto inanimado ou um ser vivente. Assim sendo, permitimo-nos supor que a delicadeza é uma das características da beleza porque nos transmite uma ideia de fragilidade, incitando-nos ao *zelar por*, sendo essa uma consequência da simpatia, que é uma das paixões relacionadas ao entendimento do belo.

As *cores vivas* (*vivid colors*) são consideradas, pelo jovem esteta, como um dos atributos da beleza. Todavia, apesar de reconhecer que não é simples determinar as cores mais conectadas ao belo, Burke afirma que é possível estabelecer três princípios, os quais são melhores entendidos em suas próprias palavras:

Em primeiro lugar as cores dos corpos não devem ser sombrias ou foscas, mas puras e claras. Em segundo, não devem ser muito fortes. As que parecem se adequar mais à beleza são as de tons mais delicados: verdes claros, azuis suaves, brancos esmaecidos, vermelhos rosados e violeta. Em terceiro, se as cores forem vivas e brilhantes, são sempre variegadas e o objeto nunca é de uma única cor viva; sua quantidade é quase sempre tão grande (como nas flores matizadas) que a intensidade e o brilho de cada uma delas são consideravelmente atenuados. (BURKE, 2013, p. 147)

O filósofo completa que outra importante característica da cor é o *dégradé*, isto é, o grau de modificação na passagem de um tom a outro dentro de um mesmo objeto, de modo que, caso as cores sejam muito vívidas, devem ser compensadas por outras. O autor recorre ao exemplo da beleza nas cores da região do pescoço do pavão, o qual é composto de matizes de cores cujos tons transmutam de um ponto a outro de forma sutil. Na seção XXV, Burke (2013, p. 193) encontra, mais uma vez, na fisiologia, a causa para esse agrado na transmutação, justificando que as passagens de tons suaves emitem raios de luz uniformes aos olhos, proporcionando um efeito similar ao que a lisura promove ao tato.

São essas as cinco propriedades às quais Burke alude como sendo a causa da beleza nos objetos. Contudo, algo relevante surgiu quando versamos sobre a variação gradual das formas e sobre as cores. Essa relevância está nos exemplos nos quais Burke trata de um sentido remetendo-se a outro, fazendo uma analogia, e são mais presentes nas suas considerações sobre a beleza. É coerente que nos detenhamos em investigar essa analogia entre os sentidos.

### 3.6 A analogia dos sentidos

Iniciemos o debate no que concerne a essa analogia aproveitando-nos de um exemplo do próprio tratado, na seção XX, intitulada *A Lisura é Bela*, na qual Burke (2013, p. 185) afirma que “uma cama bem arrumada e lisa, isto é, onde a resistência é quase nula, é fonte de grande prazer, predispondo (isto é, antecipando) a um relaxamento total e induzindo, mais do que qualquer outra coisa, ao que denominamos de sono”. Porque, ao usar o sentido da visão para mirar uma cama lisa, o sentido do tato é movido a um relaxamento, antecipando o sentir a lisura da cama? Da mesma forma, poderíamos nos questionar o porquê de algumas vezes nos remetermos a determinados aromas que nos agradam como sendo um “cheiro gostoso”, ou ainda a uma cor como “cor gostosa”. Fazemos, no nosso cotidiano, analogias entre as nossas sensações, ainda que oriundas de sentidos diferentes, como se na mente o entendimento proveniente da experiência decorrente de um sentido fosse utilizado por outro para corroborar o entendimento oriundo de outras experiências que utilizam outros sentidos.

Burke (2013, p. 154) assinala que “uma questão é às vezes clara em um desses sentidos, mas ainda obscura em outros, e quando há uma clara coincidência de todos podemos falar com maior segurança sobre qualquer um deles”. Law (1993, p. 133) esclarece desse ponto, ao afirmar que a psicologia estética de Burke repousa na fisiologia, envolvendo vibrações de superfícies, vertigens, reflexões e refrações de luz, bem como tensão de nervos. E é ao tratar da analogia dos sentidos que percebemos claramente essas características fisiológicas no tratado, pois recorre a exemplos que envolvem mais de um sentido, como quando Burke (2013 p. 152) afirma que aquele que se dispor a analisar a sensação decorrente de apalpar um objeto liso, macio e não anguloso, com a sensação de

observar um objeto belo, perceberá a semelhança notável entre o efeito de ambos. Para Burke (2013, p. 154) “essa correspondência geral dos sentidos” é ainda mais evidente entre o paladar e o olfato. Mas é na seção XXV, intitulada *O Belo nos Sons*, onde ele mas se detém em analogias entre os sentidos. Na referida seção, Burke (2013, p. 152) escreve que “encontramos nesse sentido a mesma capacidade de gerar uma sensação suave e delicada, e cabe a cada um decidir, pela experiência, até que ponto os sons melódiosos ou belos possuem uma analogia com as nossas descrições da beleza quanto aos outros sentidos.” O pensador segue afirmando que os sons estridentes e fortes não remetem ao belo, mas sim os suaves, baixos e uniformes, assim como as variações bruscas de ritmo ou tom se opõem à beleza. Não se estendendo muito no assunto, Burke finaliza dizendo que seu propósito ao tratar dos sons é o de “indicar os pontos capitais que mostrem a conformidade do sentido da audição com todos os outros, no que diz respeito ao que lhe é agradável.”

Parret (2012, p. 101) informa-nos que a ideia de um sentido corroborando o entendimento de outro é notório, também, nos escritos do filósofo Johann Gottfried Von Herder (1744 – 1803), o qual defendia uma superioridade do sentido da audição e propunha uma espécie de sinestesia envolvendo a audição e o toque, pois que “um tom agradável, por outro lado, flui através de nossos nervos, afetando-os vigorosa ou suavemente, mas sempre de forma homogênea.” Contudo, ainda segundo Parret, esse entendimento não abarcava todos os sentidos, pois, para Herder, nenhuma analogia era possível entre o som e imagem. E na primeira parte dessa citação encontramos indícios de uma resposta para o que viria a ser a analogia dos sentidos em Burke, pois, segundo Parret (2012, p. 104), o que Burke denomina de analogia dos sentidos é o que poderíamos hoje chamar de sinestesia, isto é, uma relação entre sensações.

Sobre a sinestesia, Leote (2015, p. 63) afirma ser esse efeito:

um resultado perceptivo, mas de natureza não corriqueira, onde, através de um dado sentido, se experimenta uma percepção relativa a um sentido diferente daquele que forneceu o estímulo. Ao ver a cor verde, ou a palavra verde, sente-se gosto, literal, de limão, por exemplo. Mas poderia ser também uma sensação de um volume, de um som, uma cor ou qualquer outra inferência. (LEOTE, 2015, p. 63)

Ainda de acordo com Leote, a sinestesia é um efeito que se plasma na mente do indivíduo através das suas experiências. Ilustrando com um exemplo mais evidente, é como se uma criança somente comesse batatas que fossem cozidas juntamente com peixe. Ao longo da sua vida infantil e adulta, ao ver uma batata, seu paladar será acometido pelo gosto de peixe. Aliás, aqui afirmamos que todos nós temos efeitos sinestésicos, plasmados em nossa mente durante a infância, que se referem a sabores desagradáveis que até hoje nos causam não apenas analogias com outros sentidos mas uma sensação de repúdio, quando não de terror.

Assim, vemos uma explicação, com outra denominação, para o que Burke denominava de *analogia dos sentidos*, entendida como *sinestesia*, sendo esse um resultado perceptivo comum.

Em que pese, como afirmamos no início desse tópico, Burke abordar a analogia dos sentidos com mais ênfase ao tratar sobre o belo, ele também o faz ao versar sobre o sublime, fato que nos reafirma ser esse efeito de percepção sensorial (sinestesia) inerente ao entendimento humano tanto no belo como no sublime, no prazer e na dor, bem como no amor e, salientamos especialmente, no medo, sendo essas últimas paixões também ligadas às sensações de prazer e dor, respectivamente. Mas como o terror pode corroborar para o entendimento humano, sendo esta uma força tão impetuosa capaz de paralisar nossos músculos, inibir as nossas ações e até minar a nossa razão? A resposta para essa pergunta está na emoção mais forte, segundo Burke, que o indivíduo pode sentir: o sublime.

### 3.7 As “propriedades” do sublime

Quando abordamos o tópico 3.4, *As impermanências das paixões*, afirmamos ser de razoável consenso que a ideia que nos causa maior temor é a morte. As diversas ideias associadas à morte também nos fazem temer no mesmo grau que ela, como doença, acidentes, insegurança pública, animais e insetos venenosos, privação de medicamentos e alimentos, e, porque não acrescentar com alguma ressalva, atual problema do desemprego. Assim, podemos dizer que estas são ideias de sofrimento associadas aos nossos ímpetos de autopreservação.

Todavia, as inquietações inerentes à ideia da morte não são uma característica do homem atual, e movem o pensamento humano desde a antiguidade. Max Weber (2010, p. 16), ao refletir sobre os primórdios das religiões, afirma que o sofrimento foi o pivô que impeliu os homens na busca das ideias da salvação após a morte. Sofrimento esse oriundo das dificuldades comuns do existir, como a necessidade da garantia de alimentos, acometimento por doenças e, também, eventos extraordinários, a exemplo das intempéries climáticas. “A disposição primitiva frente ao sofrimento manifestou-se de maneira mais radical nas celebrações comunitárias, fundamentalmente no comportamento para com aqueles afetados por uma enfermidade e, em outros casos, por desgraças recalcitrantes” (WEBER, 2010, p. 13). Também demonstrando a ideia do óbito e do sofrimento presentes no pensamento da civilização desde tempos antigos, encontramos a informação de que na antiguidade os estoicos, movidos pelas ponderações de Platão e Aristóteles, defendiam que a origem de toda a atividade filosófica estava associada às angústias humanas, representadas de forma mais explícita com a morte. (LOTT, 2010, p. 92). O estoicismo propunha, inclusive, uma soteriologia, em que se unia à filosofia para alcançar a salvação, de forma que tendo sido o “edifício cósmico desvelado pela *theoria*, será com vistas a chegar à salvação, (...) essa união pode nos salvar justamente da solidão, do tédio e até mesmo, aos olhos dos estoicos, do sofrimento e da morte.” (FERRY *apud* LOOT, 2010, p. 92). Assim, temos que as ideias referentes à finitude humana e ao sofrimento foram grandes impulsos para o surgir da religião e da filosofia.

Contudo, encontramos em Bataille (2014, p. 69) uma explicação bastante contemporânea sobre o nosso receio da morte, em que pese se referir ao homem primitivo na construção da sua afirmação, ao apontar que este já percebia que “a ordenação do trabalho lhe pertencia, ao passo que a desordem da morte o ultrapassava, fazendo de seus esforços um contrassenso.” Entretanto, a morte, tanto nossa como a de quem amamos, escapa aos nossos esforços e tentativas de ordenação de forma completa, impiedosa e, às vezes, porque não dizer, cruelmente. Vivemos construindo entendimentos, conhecimento, relacionamentos e patrimônios que ao fim da nossa consciência significarão nada para nós e, talvez, algo para quem amamos ou para outros, estes últimos dos quais alguns ainda estão por nascer. Resta-nos, ao menos, essa esperança e a esperança da continuidade da consciência após o fechar da grande cortina obscura da finitude. Assim, a nossa própria descontinuidade nos angustia de uma forma que “...é a morte que, precisamente, nos

arranca a obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos. Ficamos com o coração na mão diante da ideia de que a individualidade descontínua que existe em nós vai subitamente se aniquilar” (BATAILLE, 2014, p. 40). Assim, temos que a morte determina o fim da nossa vida e de todo o prazer que dela podemos usufruir, constituindo-se no nosso maior medo e gerando a mais forte emoção que, segundo Burke, como já afirmamos em tópico anterior, podemos sentir: o sublime<sup>21</sup>.

Entretanto, como apontamos no início deste tópico, não apenas a ideia da morte nos promove o sublime, mas também noções a ela associadas, de modo que podemos afirmar que tudo que nos fomenta ideias de ameaça à nossa integridade ou estabilidade física e psicológica nos faz temer, nos promove terror<sup>22</sup>, e é justamente o terror a base do sublime, de acordo com Burke. O terror nos promove uma perceptiva tensão dos músculos e tecidos, efeito que entendemos como dor e sofrimento, como vimos em tópicos anteriores. Porém, há que fazermos um pequeno adendo com o objetivo de fundamentarmos mais essa noção de dor e tensão para o esteta, assim como fizemos com o prazer no tópico 3.3. Nesse sentido, Burke (2013, p. 164) afirma que “a dor e o medo consistem em uma tensão anormal dos nervos, acompanhada às vezes de uma força extraordinária, (...) ambos assemelham-se, quer direta, quer indiretamente, por produzirem uma tensão, uma contração ou uma excitação violenta dos nervos, do mesmo modo como em tudo mais.” Todavia, insere uma nota de rodapé referente à segunda palavra *nervos* dessa passagem, na qual afirma que “não abordarei aqui a questão debatida pelos fisiologistas quanto à dor ser o efeito de uma contração ou de uma tensão dos nervos. Qualquer uma dessas alternativas virá ao encontro de meu objetivo, pois por tensão não entendo nada além de um repuxão das fibras que compõem um músculo ou uma membrana, em qualquer um das direções.” (BURKE, 2013, p. 165). Em que pese essa nota de rodapé no tratado, a maioria dos exemplos que o filósofo utiliza para exemplificar os efeitos da dor e do medo refere-se a contrações musculares, como pode ser observado na seguinte passagem: “Em um homem que sente uma dor física violenta (...), os dentes cerram-se, as sobrancelhas contraem-se

---

<sup>21</sup> Ressaltando que Burke tece suas colocações sobre o sublime essencialmente na parte II do tratado, mas as complementa na metade das seções que compõem a parte IV, assim como o faz ao discorrer sobre o belo.

<sup>22</sup> Apontamos que, no pensamento burkeano, terror e medo tem o mesmo significado, como pode ser percebido em Burke (2013, p. 164) quando, após versar sobre efeitos físicos da dor, afirma que “o medo ou o terror, que é uma percepção da dor ou da morte, manifesta-se exatamente pelos mesmos efeitos”. Assim, nesta pesquisa ao usarmos a palavra terror estamos nos referindo ao medo e vice-versa.



fortemente, a fronte enrugase, os olhos encovam-se e reviram-se com violência, a boca emite gritos e gemidos entrecortados e o corpo inteiro treme” (BURKE, 2013, p. 164). Após expormos os conceitos de dor e tensão, observemos a semelhança dos efeitos destes com os efeitos físicos do medo. Começemos por ilustrar os efeitos de contração, que sempre acompanham a dor e o medo, com alguns exemplos do cotidiano como o franzir da testa quando estamos com dor de cabeça, o fechar firme da mão quando nos machucamos, bem como a contração dos músculos do rosto quando choramos por medo ou angústias, ou a tensão e dores musculares quando estamos estressados. Além disso, contraímos o corpo, também, diante do sofrimento psicológico. Quer dizer, a dor e o medo influenciam o corpo e a mente, de um modo que “a única diferença entre a dor e o terror consiste em que as coisas que causam a primeira agem sobre o espírito pela intervenção do corpo, ao passo que as que produzem o segundo geralmente afetam os órgãos do corpo pela ação do espírito.” (BURKE, 2013, p. 164). E é sobre esse princípio de tensão que Burke aloca o sublime, assim como o faz com o relaxamento em relação ao belo.

Mas, para que haja a tensão, proveniente de dor ou do medo, é preciso um motivo, isto é, uma *causa* ou *causa eficiente*, como denomina Burke (2013, p. 162), referindo-se a propriedades ou poderes dos corpos que efetuam alterações no espírito, bem como afecções do espírito que causam mudanças no corpo. Ora, evidentemente para a dor física é preciso causas externas como choques mecânicos ou elétricos, ferimentos, lacerações, toxinas e similares, bem como causas internas como inflamações, hemorragias, desgaste de tecidos, e etc. Mas para as afecções do espírito, além do efeito externo, é preciso que seja desperto em nós algum sentimento (paixão) para, como vimos no final do tópico 3.4, ligar a experiência com o objeto à tensão ou ao relaxamento, sendo que, no pensamento burkeano, a mais forte dessas paixões é o medo. Segundo Burke (2013, p. 81), o medo constitui-se em uma paixão tão forte que é capaz, como nenhuma outra, de despojar “completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar”. Contudo, ainda segundo Burke, em seu nível mais alto, o sublime não desperta o medo, mas sim outra paixão a qual denomina por *assombro* (*astonishment*). Esta última, aqui inferimos, tem a mesma natureza que o medo e é dotada de um grau a mais de poder que o medo, por assim dizer, visto que, de acordo com Burke, “a paixão a que o grandioso e o sublime na natureza dão origem quando essas causas atuam de maneira mais intensa é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de

horror.” Entretanto, se considerarmos que, como apontamos no tópico 3.3, o pensador irlandês considera a indiferença, o prazer e a dor como os três estados de espírito possíveis, aqui interpretamos que o horror é um quarto estado, em que pese ser derivado da dor e do sofrimento, visto que esses não nos paralisam como o horror. A diferença do estado de horror para os estados de dor ou sofrimento pode ser percebida em nós facilmente no que concerne à paralização, caracterizada pela suspensão da ação e da razão. Demonstrando isso, exemplificamos que quando estamos com alguma dor física conseguimos tomar uma medicação ou pedir ajuda para ir a um hospital, assim como, ao estarmos imersos em um sofrimento, como a morte de um ente querido, ainda tentamos dialogar e nos distrair. Mas diante da visão do acontecimento de um grave acidente, de um grande susto, ou de uma arma apontada para nós durante um assalto, casos estes em que somos tomados pelo horror, temos nossa razão e ação paralisados por um período que varia em concordância com a gravidade do evento e com nosso equilíbrio emocional e físico. Contudo, no tratado está explícito que o assombro é “a paixão a que o grandioso e o sublime na natureza dão origem”. Disto decorre que, para Burke, o assombro, e em grau menor o medo, são despertados não apenas pelo sublime, mas também pelo grandioso. Mas, antes de nos aprofundarmos nesse ponto, precisamos abrir um pequeno espaço para um adendo, com o intuito de demonstrar uma considerável influência no pensamento acerca do sublime e do grandioso em Burke, a saber, Longino.

De acordo com Bullard (2012, p. 54), *Uma Investigação* pertence a uma tradição que descende do tratado denominado *Sobre o sublime*, cujo autor é Cássio Longino, um crítico romano do primeiro século antes de Cristo. Muito embora, salientamos que se trata de uma obra focada nos efeitos da escrita e do discurso. Ainda segundo Bullard, essa obra somente se tornou proeminente na Europa com a tradução elaborada pelo poeta francês Nicholas Boileau, que a publicou em seu livro *Oeuvres Diverses*, meio pelo qual o tratado de Longino teve influências no pensamento de escritores como Joseph Addison, Alexander Pope e John Dennis. Burke (2013, p. 21) também foi influenciado por essa obra, em que pese divergir sobre a aplicação da palavra *sublime* em partes da obra do pensador clássico, como demonstra ao afirmar que “até mesmo Longino, em seu extraordinário tratado sobre parte desse assunto, abrigou sob o nome de *sublime* coisas extremamente discordantes”. Todavia, o jovem esteta considera a noção de poder do sublime como o ponto mais relevante no tratado clássico, sendo que esta obra expõe que os objetos

sublimes possuem a capacidade de impressionar o observador e arrastá-lo “pelas ondas de avanços de suas correntes. Pego em uma torrente de poder e excitação” (LOCK, 2013, p. 21). Apontamos uma passagem do tratado de Longino que demonstra esse entendimento, quando o pensador afirma que: “Nossas convicções geralmente podemos controlar, mas as influências do sublime trazem poder irresistível de ser suportado pelos ouvintes” (LONGINUS, 2014). A ideia de grandeza associada ao sublime pode ser observada na passagem na qual o pensador clássico afirma que “a sublimação é o eco de uma grande alma. Daí também que uma ideia nua, por si só e sem uma palavra falada, às vezes excita a admiração apenas por causa da grandeza da alma implícita.” (LONGINUS, 2014). Isto é, segundo esse entendimento, a grandeza está associada à pessoa e à ideia que lhe é transmitida, tendo então o sublime um poder e um quê de grandioso capaz de impressionar o observador ao ponto de tomar completamente sua atenção e percepção. Entretanto, o grandioso a que Burke remete em seu tratado está mais associado a objetos de grandes proporções do que a ideias grandiosas. Mas por que algo de grandes proporções pode nos impressionar, ou até nos intimidar, incitando-nos a ideia de medo? Ao nos determos para analisar esse ponto, começamos a lançar luz sobre os obscuros abismos onde jazem as características, ou “propriedades”, do sublime. Começamos tentando responder a essa última pergunta.

A relação entre *o grandioso (the great)* e o sublime pode ser mais bem captada, no nosso cotidiano, através da “sétima arte”, embora Burke se refira, preferencialmente, aos objetos da natureza. Contudo, apenas por razões didáticas, recorreremos às vezes a exemplos do cinema. Rememoremos as vezes em que nos sentimos atônitos com um objeto de grandes proporções na tela do cinema, seja um monstro gigante, uma colossal nave espacial, uma enorme cachoeira ou qualquer objeto imenso. Basta que usemos a imaginação, não sendo necessário ir a um zoológico, para percebermos que nos sentiríamos muito mais intimidados diante de um enorme urso do que diante de uma raposa, bem como nos sentiríamos mais acuados diante de um halterofilista possesso de raiva do que de um irado homem anoréxico. A causa para esse efeito pode ser entendida no sentido de que os objetos que possuem dimensões grandes nos remetem à nossa fragilidade em relação a eles, nos transmitindo uma ideia de ameaça à nossa integridade. Mas, dentro desse contexto, teríamos que nos questionar o porquê de sentirmos um *quê* de intimidação diante

da visão de uma enorme cachoeira, ou uma imensa montanha que, racionalmente<sup>23</sup>, sabemos que não consistem em ameaças à nossa integridade, evidentemente enquanto apenas visão e não nos pondo a interagir fisicamente com elas ou imaginar essa interação, a exemplo de banharmo-nos na cachoeira ou escalarmos a montanha. Burke (2013, p. 97), na parte II do tratado, também percebeu esse fato e escreveu que “as dimensões grandiosas são uma fonte poderosa do sublime. Essa proposição é demasiado óbvia e observável para necessitar de exemplos.” Contudo, é na parte IV, na seção IX, intitulada *Por que os objetos de grandes dimensões são visualmente sublimes* que aponta uma resposta para essa questão, mais uma vez se remetendo à fisiologia. Nas páginas que compõem a referida seção, Burke (2013, p. 170) começa por explicar que a visão de um objeto se dá quando os raios de luz refletidos em sua superfície imprimem a imagem na retina ou na parte posterior nervosa do globo ocular, porém apenas é captado um ponto de cada vez, de modo que o rápido percorrer da vista pelo objeto forma a imagem. Assim, ao observarmos objetos com grandes dimensões, todos os raios de luz que seus diversos pontos constituintes refletem chegam ao olho de uma só vez, o que provoca uma vibração e tensão, esta última sendo característica da dor e, consequentemente, do sublime. Percebemos, aqui, a aludida intervenção do corpo no espírito e vice-versa, da qual tratamos três parágrafos antes. Burke usa esse mesmo princípio ocular para justificar a *vastidão* (*vastness*) como fonte do sublime, uma vez que toda vastidão é composta de diversos pontos de reflexão de luz. Contudo, ao tratar desse atributo, Burke (2013, p. 97) ressalta que a irregularidade do relevo ou superfície da forma vasta é mais impressionante do que a uniformidade. Como exemplo, apontamos que basta que nos relembremos das paisagens que mais nos deslumbraram para perceber a validade dessa observação.

Mas, defrontamo-nos com um ponto que parece ser paradoxal em nosso estudo, uma vez que tratávamos sobre medo e dor associados a objetos grandes e vastos e, agora, pegamo-nos com o agrado de lembrar paisagens. Aproveitamos então para recordar que o deleite, o qual estudamos no tópico 3.4, é uma forma de agrado (e não prazer) associado a uma dor ou sofrimento e, uma vez que a dor está ligada à ideia de sublime, temos que o deleite é mais uma das características do sublime. Ora, se não o fosse, que graça haveria em nos submetermos deliberadamente a situações que nos promovem medo, como assistir

---

<sup>23</sup> Lembremos que, como informamos no tópico 2.2, para o autor do tratado tanto a beleza como a sublimidade causam efeitos em nós de forma imediata e independente da razão.

a um filme de terror, andar em um trem fantasma ou montanha-russa, entreter-se com jogos de vídeogame de suspense, entre tantos outros exemplos que poderíamos citar. Nesse sentido, Vermeir & Deckard (2012, p.VI) nos informa que a noção burkeana do sublime, sendo uma mistura de deleite e terror, foi uma contribuição central para a cultura de sensibilidade presente na modernidade. A noção de deleite, vista nesse estudo, aponta que ele ocorre quando a ameaça à nossa integridade não é iminente, pois quando o é, em vez de deleite, sentimos horror. Assim, ao assistirmos a um filme de suspense ou andarmos em um trem fantasma, sentimos que aquela experiência não ameaça a nossa vida ou nossa integridade, assim sentimos um agrado, sentimos um deleite. Dessa forma, nas palavras do próprio filósofo temos que:

se a dor e o terror estão moderados a ponto de não ser realmente nocivos, se a dor não é levada a uma intensidade muito grande e se o terror não está relacionado à destruição iminente da pessoa, dado que essas livram as partes, quer as mais delicadas, quer as mais grosseiras, de um obstáculo perigoso e perturbador, elas tem a faculdade de produzir deleite. (BURKE, 2013, p. 169)

Movidos pelo pensamento burkeano, podemos então entender que é agradável observar um objeto de grandes proporções em uma paisagem porque a tensão provocada em nosso globo ocular durante essa observação é entendida pelo corpo e espírito como não ameaçadora à nossa vida, conseqüentemente nos promovendo deleite.

Segundo o tratado, o efeito do grandioso é ainda mais potencializado quando cria uma noção de *infinitude* (*infinity*), uma característica que também é apontada pelo pensador como relativa ao sublime, sendo uma extensão da grandeza e vastidão, capaz de “encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime” (BURKE, 2013, p. 98). Para entendermos, segundo o pensamento de Burke, porque a infinitude nos promove deleite, precisamos observar como somos mais adeptos e dependentes do sentido da visão do que dos outros sentidos. Burke (2013, p. 88) aponta que desde cedo somos preparados para a visão, isto é, de todos os sentidos é o qual mais confiamos. Assim, ao observamos um objeto, percorremos sua forma e limites através da visão e, no caso dos objetos de grandes dimensões, se esses limites não estão perceptíveis temos a noção de infinito: o exemplo mais comum é o de observar o mar. No mar, a água estende-se de uma maneira que não podemos observar o fim da sua forma, a sua fronteira, o que corrobora as palavras de Burke (2013, p. 98) ao

afirmar que “as partes de algum objeto de grandes proporções se adicionam, até um número indeterminado, de modo que a imaginação não encontre nenhum obstáculo que possa impedi-la de estendê-las a seu talante.” Esse padrão, formado por partes de objetos que se adicionam, Burke denomina de *uniformidade* (*uniformity*), a qual aponta como importante atributo da infinitude, a exemplo de uma “fileira de pilares uniformes” (BURKE, 2013, p. 100). Dessa forma, temos que a noção de infinitude incita a nossa imaginação por não podermos observar seus limites, sua forma completa, visto que somos mais adeptos ao sentido da visão e, se essa não nos supre o entendimento, resta a imaginação cumprir essa tarefa. Contudo, segundo essa última análise, notamos que, no pensamento burkeano, a imaginação tem um importante papel no sublime, sendo justo que adentremos um pouco mais essa questão. Acostumamo-nos tanto a usar a visão, e somos dela dependentes para sobrevivermos e para criarmos o nosso entendimento, ao ponto de nos assustarmos muito mais com a ideia de nos tornarmos cegos do que surdos. Evidentemente que, de forma automática, quando a visão não nos supre o entendimento, reforçamos outros sentidos, a exemplo de aumentarmos o volume da televisão quando queremos entender melhor uma notícia. Mas, como vimos, se a visão não nos supre o entendimento, a nossa imaginação é incitada de forma a completar as lacunas abertas, os limites não vistos, por assim dizer. E, para continuarmos o nosso aprofundamento nesse assunto, precisamos penetrar agora em uma das mais evidentes e principais características do terror para o jovem escritor, a saber, o obscuro.

A ideia de *obscuridade* (*obscurity*), no pensamento burkeano, aparece como um dos mais destacados atributos do sublime, quase como um elemento fundamental, de modo que “para tornar algo maximamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária.” (BURKE, 2013, p. 83). Por obscuro Burke entende aquilo que é carente de clareza, e isto leva a duas vertentes em suas colocações. Uma delas é a obscuridade relacionada a ausência de luz, ou seja, a *escuridão* (*darkness*), sendo esse um entendimento de fácil compreensão se mantivermos em mente suas colocações sobre a nossa dependência da visão. Burke (2013, p. 177) nos aponta a causa do nosso temor do escuro ao afirmar que nela não podemos determinar o grau de nossa segurança, podendo haver em nosso caminho obstáculos perigosos ou um precipício, bem como nos impede de defendermo-nos de um inimigo. Destacamos que a escuridão está tão associada ao temor que, na atualidade, a vinculamos às nossas ideias de espectros, monstros, alienígenas e

similares. Já na modernidade “qualquer pessoa poderá perceber isso, se refletir o quão intensamente a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo e o quanto a crença em fantasmas e duendes, dos quais ninguém pode formar ideias precisas, afetam os espíritos que dão crédito aos contos populares sobre tais espécies de seres.” (BURKE, 2013, p. 83). E é justamente pela impossibilidade de formar “ideias precisas” sobre esses seres que a imaginação é instigada, de forma a preencher as lacunas do entendimento, como veremos ainda neste parágrafo. Contudo, na construção de uma proposta que justifique o temor decorrente da escuridão, Burke escreve uma seção denominada *Considerações acerca da opinião do sr. Locke com respeito à escuridão*, na qual, também, refuta as causas apontadas por Locke sobre o medo associado à escuridão. Apontamos que a razão defendida pelo aludido filósofo inglês para o medo estar associado à escuridão pode ser observada na seguinte passagem do *Ensaio*, quando Locke (1999b, p. 382) afirma que “as ideias de duendes e elfos não têm nada a mais que ver com escuridão do que com luz: mas deixe que uma empregada insensata inculque essas coisas na mente de uma criança, as desenvolva também, e possivelmente ela nunca mais será capaz de separá-las enquanto viver. As trevas sempre trarão consigo aquelas ideias assustadoras, e elas serão tão unidas que ela não poderá suportar mais um do que o outro.” Por sua vez, Burke (2013, p. 177) defende que as histórias de duendes e fantasmas são justamente contadas sob um fundo de escuridão por este ser o ambiente ideal para esses personagens, visto que a verdadeira causa do nosso medo da escuridão é não apenas a possibilidade de ameaças à nossa integridade, mas possui uma fisiológica. Essa base é uma associação à dor, como afirmado em Burke (2013, p. 179), ao explicar que na ausência de luz a contração das fibras radiais da íris e a dilatação da pupila são intensas de modo que causam uma sensação dolorosa. Independentemente das considerações de Burke sobre a causa do nosso temor pela escuridão, o cinema do gênero suspense e terror aplica muito bem o princípio de associação de escuridão com seres fantasiosos assustadores e, aqui consideramos, todos nós já passamos pela experiência de ficarmos assustados ou alertas no escuro após assistir a um filme de terror na nossa infância ou adolescência. Certamente nos deparamos até com a experiência de supor ver imagens no escuro que na realidade não existiam e foram, justamente, criadas pela nossa imaginação numa tentativa de formar um entendimento cuja escuridão deixava falha. Contudo, com o passar do tempo, clarificamos as nossas ideias sobre seres fantasiosos e perdemos o nosso medo, ou ao menos o minimizamos, tolhendo a obscuridade relativa a eles, o que nos leva à segunda vertente decorrente do obscuro

desenvolvida no tratado, a saber, a falta de clareza das ideias, que para um melhor efeito didático denominaremos de *obscuridade das ideias*.

Segundo o jovem irlandês, as ideias que não são claras, isto é, que estão encobertas em obscuridade, tem a capacidade de mover muito mais as paixões do que aquelas que são evidentes, de uma forma que “uma coisa é tornar clara uma ideia e outra é torná-la impressionante para a imaginação.” (BURKE, 2013, p. 84). Assim, percebemos que não é apenas na ausência de clareza visual que a imaginação supre as lacunas do entendimento, mas também na ausência de clareza de uma ideia. Esse fato pode ser melhor visualizado com o exemplo de quando estamos atentos à estória de um filme, ou livro de suspense, e pegamo-nos imaginando os possíveis resultados ou motivos para alguns enredos que, geralmente, para nossa inquietude, só se mostram ao final. Dessa forma, a obra cinematográfica, ou literária, consegue nos impressionar e incitar a nossa imaginação, tornando-nos entusiasmados, uma vez que “na verdade, uma grande clareza pouco contribui para incitar as paixões, pois é de certo modo inimiga de todo e qualquer entusiasmo.” (BURKE, 2013, p. 85). Nesse sentido, as palavras constituem-se na melhor forma de incitar as ideias, e “transmitir os sentimentos”, visto que por mais vívida que seja a descrição de uma ideia ela ainda será obscura para definir objetos e expor fatos. Para reforçar seu argumento, Burke usa como exemplo a comparação entre um desenho de uma paisagem, palácio, ou templo, o qual nos suscitaria, no máximo, a mesma impressão de ver esses objetos na realidade, ao passo que a descrição verbal mais vívida e expressiva dessas imagens nos transmitiria apenas uma ideia sem clareza desses objetos, pondo a nossa imaginação para funcionar em formular as imagens. Isto posto, aqui inferimos que o apreço de Burke pela poesia está no potencial desta arte para incitar os sentimentos e a imaginação, levando-o a utilizar essa forma de arte em vários pontos de sua obra, a título de exemplo ou para reforçar suas afirmações. Apontamos uma parte do tratado em que essa noção se torna evidente, quando Burke (2013, p. 86) afirma, em uma comparação entre poesia a pintura, “que a poesia, com toda sua obscuridade, exerce um domínio tanto mais geral quanto mais intenso sobre as paixões do que a outra arte.” De uma forma geral, percebemos que a obscuridade é um elemento imperioso para incitar a imaginação, as paixões e a fantasia, partindo do princípio da falta de clareza, seja ela visual ou de uma ideia. Bromwich (2014, p. 64), seguindo esse entendimento sobre o tratado, aponta-nos que, para Burke, o sublime falha em produzir uma ideia clara, não sendo esta capaz de



criar de forma adequada uma imagem na mente. Contudo, permitimo-nos aqui fazer a observação de um detalhe sutil, após a sondagem realizada nesse estudo sobre a obscuridade. Na nossa abordagem sobre o processo das paixões no pensamento burkeano, a qual efetuamos no tópico 3.4, vimos que a formação do entendimento da beleza e da sublimidade inicia-se com a observação de um objeto belo ou sublime, que nos deflagra a paixão amor ou medo, promovendo-nos uma sensação de relaxamento ou tensão, a qual entendemos como prazer ou dor. Acrescenta-se, agora, que, neste processo, daí em diante, a imaginação pode agir, integrando as ideias de beleza e sublimidade. Como exemplo, citamos o prazer de ver um pôr do sol ou o medo de observar o fundo de um precipício, e então potencializarmos o nosso prazer ou deleite através do instigar da nossa imaginação, fantasiando outros momentos e companhias sob o pôr do sol ou os perigos de estar ao fundo do precipício. Contudo, ocorre-nos que, na ausência de clareza, isto é, na obscuridade, e consequentemente estando inibida total ou parcialmente a visão, a imaginação toma a frente do processo, instigada pela nossa autopreservação ou ímpeto em formar um entendimento do objeto, sendo então ela a responsável por deflagrar a paixão do medo, e não o inverso como ocorre na presença da clareza. Mas, para que a imaginação tome a frente quando da obscuridade, é preciso que já tenhamos estabelecido uma noção associada aos objetos que promovem o nosso terror. Essa noção, da qual agora passaremos a tratar, é o poder.

Para que algo possa causar algum dano à nossa vida e integridade, ou seja, para que carregue em si alguma ideia de perigo, é necessário que tenha algum *poder* (*power*) através do qual possa provocar a nossa morte, tolher-nos a saúde ou estabilidade de alguma forma, ou que nós assim acreditemos. O poder, então, constitui-se em mais uma característica do sublime no tratado de Burke. Nesse sentido, tememos uma cobra, por sabermos que seu veneno pode nos matar ou causar graves danos ao nosso corpo; alguém que tema fantasmas acredita que estes possam fazer-lhe algum mal, ainda que este mal seja impreciso tanto quanto o é a própria ideia do fantasma em si. Esse entendimento de poder, ou força, enquanto portador da dor e do perigo é defendido por Burke (2013, p. 89) ao afirmar que “as ideias de dor e, acima de tudo, as de morte causam uma impressão tão profunda que, enquanto permanecemos em presença de tudo quanto se julga ter o poder de infligir qualquer uma das duas, é impossível estarmos inteiramente livres do terror.” Entretanto, ainda segundo Burke, o poder não gera uma ideia isolada, pois que as ideias de dor,

violência e terror, se apossam do espírito concomitantemente ao poder. Nesse sentido, a comprovação que o pensador aponta para essa simultaneidade é a de que, se é retirada a ideia de poder do objeto, as ideias de dor, violência e terror são dissolvidas. Ilustramos esse entendimento com o seguinte exemplo: se alguém nos aponta uma arma, após a paralisia do horror, somos inundados por ideias referentes à dor, violência e terror. Contudo, se notamos que a arma é de brinquedo, essas ideias se dissolvem, visto que o objeto que nos é apontado não é dotado do poder de uma arma verdadeira. O filósofo ainda tece argumentos no sentido de que, se a força do objeto nos é útil, ele perde a capacidade de nos inspirar o medo. Novamente, aqui, recorremos ao exemplo da arma de fogo, visto que se ela está em nossas mãos, ou seja, se o poder da arma nos é útil, esse instrumento deixa de ser para nós um objeto de terror. Contudo, menos movido pela insegurança urbana do que o autor deste estudo, Burke usa o exemplo da comparação do boi e do touro para exemplificar seu argumento:

O boi é uma criatura de força prodigiosa, porém é um criatura inocente, extremamente útil e de modo algum perigosa, motivo pelo qual a ideia desse animal nada tem de grandiosa. O touro também é forte, mas sua força é de um outro tipo: muitas vezes bastante destrutiva, ela raramente (pelo menos em nosso meio) tem alguma utilidade para nós, logo a ideia do touro é grandiosa e frequentemente empregada em descrições sublimes e comparações nobres.” (BURKE, 2013, p. 90)

Compreendemos que é justamente pela noção de poder que surge o respeito por aquilo que é poderoso, e consequentemente por aquilo que nos intimida. Exemplificamos que, provavelmente, as “brincadeiras” com facas são evitadas justamente por termos ciência do poder que elas possuem de tirar a vida ou causar graves danos. A própria ideia da morte tem tamanha sublimidade que evitamos fazer piadas a envolvendo, sendo, às vezes, duramente repreendido quem age de forma contrária. Dessa forma, Burke (2013, p. 81) defende, acerca do sublime, que seus “efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito”, sendo os primeiros efeitos o medo e o assombro, como vimos durante este tópico. Eis porque Burke, se referindo a partes da Bíblia católica e de poemas, afirma que “seria impossível enumerar todas as passagens, tanto nos escritores sagrados quanto nos profanos, que confirmam o sentimento comum da humanidade com respeito à união inseparável de um temor sagrado e reverencioso com nossas ideias de Divindade.”

(BURKE, 2013, p. 95). Lembremos que, mesmo na atualidade, preponderantemente escrevemos a palavra Deus com o *d* em maiúsculo de forma tão reconhecidamente aceita que, se nos dermos a esse esforço de observação, notaremos que a maioria dos corretores ortográficos dos smartphones seguem esse padrão. Contudo, Burke (2013, p. 91) afirma que, quando a força nos é submissa e inofensiva, temos por ela não medo e respeito, mas sim desprezo. Para reforçar sua afirmação, o pensador utiliza o exemplo dos cães, afirmando que se aplica sua nomenclatura para referências ao desprezo e censura, não obstante o fato de muitas raças serem dotadas de um grau efetivo de força e velocidade, estando, porém, esses atributos a nosso favor, isto é, uma vez que esses animais nos são úteis e submissos. O filósofo aponta que essa relação de nomenclatura ocorre em todas as línguas, e nós aqui apontamos que ela se mantém até os dias atuais, especialmente direcionada aos homens acusados de infidelidade conjugal.

Com a sondagem efetuada nesse tópico, pudemos perceber as principais características do sublime no pensamento burkeano, bem como o modo pelos quais elas incitam o medo e a autopreservação, num ímpeto de garantir a integridade do nosso corpo e, conseqüentemente, da nossa vida. Entretanto, em uma pequena seção, que aqui informamos não se referir às partes destinadas à investigação sobre o sublime, o jovem filósofo afirma que há uma ideia que pode, em determinadas condições, nos promover mais terror do que a ideia da morte. Esse será o objeto de estudo do último tópico desse capítulo.

### **3.8 Mais poderoso que a morte: a solidão**

Destacamos, ao fim deste capítulo, uma curiosa observação do jovem filósofo por meio deste pequeno tópico, assim como é pequenina a seção XI, da parte II de *Uma Investigação*, na qual Burke aponta aquela que considera a única ideia capaz de nos despertar mais terror do que a morte, a saber, a solidão. Sua consideração parte do argumento de que em sociedade “o convívio, por si somente, sem o auxílio de nenhuma circunstância digna de nota, não nos proporciona nenhum prazer positivo, ao passo que a solidão absoluta e integral, ou seja, a exclusão total e perpétua de toda a sociedade, é uma dor positiva tão intensa quanto se possa imaginar.” (BURKE, 2013, p. 64). E completa ao

afirmar que “uma vida inteira de solidão contradiz as finalidades de nossa existência, dado que a própria ideia da morte mal pode nos causar terror maior.”

Podemos perceber a razoabilidade da afirmação com o nosso simples esforço de imaginarmos-nos como o único sobrevivente de um naufrágio, condenado a habitar solitariamente uma ilha deserta até o fim da nossa vida. Ou, mais próximo do nosso cotidiano e em grau menor, possivelmente já nos sentimos impelidos a ir a algum evento ou viagem, mesmo contra a nossa vontade e não obtendo nisso nenhum prazer, apenas para não nos submetermos a uma solidão por longo prazo. Talvez, por esse motivo, Vermeir & Deckard (2012, p. XVIII) afirmem que, em que pese o sublime estar enraizado na autopreservação, ele também fortalece nosso instinto de sociabilidade, e aqui complementamos inferindo que é o medo da solidão o que muitas vezes nos impele a atitudes sociáveis.

Mas teríamos, então, que questionar os conceitos burkeanos sobre as paixões relacionadas à *sociedade em geral*, as quais vimos no tópico 3.4, bem como suas relações com a beleza, visto que as paixões, nesse sentido, isto é, simpatia, imitação e ambição, estão associadas ao belo e, conseqüentemente, ao prazer. Isto posto, então como pode Burke afirmar que o convívio pode não nos proporcionar nenhum prazer? Aqui, inferimos que a resposta está na frase presente na primeira citação deste tópico: “sem o auxílio de nenhuma circunstância digna de nota”. Além disso, o filósofo escreve que “o prazer advindo de uma relação social especial supera e muito o mal-estar causado por sua ausência, de modo que a sensação mais intensa relacionada às situações de uma amizade especial é o prazer. A boa companhia, as conversas animadas e os laços afetivos da amizade enchem o espírito de prazer”. (BURKE, 2013, p. 64). Isto é, ainda que as paixões relacionadas à sociedade nos promovam prazer, é preciso que haja “*relações sociais especiais*” no nosso convívio em sociedade para que o prazer seja deflagrado, sendo a amizade um exemplo dessas relações e apresentando-se, inclusive, como a mais intensa.

Entretanto, Burke (2013, p. 64) nota que “uma solidão temporária, por outro lado, é em si mesma agradável.” E nesse sentido infere que “esse fato pode talvez servir como prova de que somos criaturas destinadas tanto à contemplação quanto à ação, uma vez que tanto a solidão quanto a sociedade têm seus prazeres”. Ora, exemplifiquemos esse fato nos recordando quantas vezes sentimos uma sensação de agrado ao estarmos temporariamente só e como, em alguns desses momentos, imergimos em uma

contemplação mais intensa, seja do ambiente ao redor, de uma obra artística como um filme, literatura ou música, ou ainda do fato singular do existir. Deduzimos, com base nos conceitos burkeanos de prazer e dor, complementados pela sua noção sobre as paixões, que esse agrado que sentimos na solidão temporária é mais uma forma de deleite, visto ser essa sensação caracterizada como agradável e decorrente de uma ideia de perigo que não é iminente, isto é, de uma solidão que não é perene.

Ao fim deste capítulo, percebemos que, para o jovem filósofo, os nossos entendimentos acerca do belo e do sublime estão fincados em princípios universais e relativos às propriedades de objetos e de situações. Todavia, em que pese a quantidade de conteúdo, conceitos e características expostas até o momento, não devemos perder de vista o objetivo central desta pesquisa, que se destina a sondar a existência de uma “teoria” em meio às argumentações e observações empíricas, fragmentadas e por vezes ambivalentes, de Burke. De acordo com tudo que foi levantado e interpretado nas páginas anteriores, podemos afirmar que sim, há uma unidade teórica, ainda que algum esforço seja necessário para realçá-la no tratado. Mesmo com as dificuldades, podemos assim entender que *Uma Investigação* possui um esquema, ainda que não necessariamente um sistema, e mesmo que sem fins de aplicação prática. Esse esquema consiste essencialmente em demonstrar que o belo e o sublime são ideias distintas, cujos objetos são dotados de específicas propriedades sensíveis, isto é, que podem ser captados pelos sentidos através da experiência.

Mas, isso nos leva a um justo e inquietante questionamento: se a beleza está fundada em princípios gerais que concernem às propriedades dos objetos e sendo as formas de percepção sensorial iguais em todos os seres humanos, por que existe variação no juízo de gosto? Este será o principal foco de estudo do último capítulo desta pesquisa, no qual procuraremos demonstrar que a estética de Burke pode se inserir em questões mais abrangentes, como no controverso debate, em sua época, acerca da universalidade do gosto. Salientando que a diversidade e universalidade do gosto ainda são temas que movem polêmicas e debates acirrados nos dias atuais, seja em círculos acadêmicos ou em diálogos informais do cotidiano.

## 4 CAPÍTULO 3 – BURKE E O PROBLEMA DA UNIVERSALIDADE DO GOSTO

Iniciemos a última parte dessa pesquisa permitindo-nos um breve esforço em sondar as nossas preferências pessoais, isto é, os nossos gostos em seus diversos âmbitos, sejam de cores, alimentos, gêneros musicais, literaturas, roupas, acessórios, decorações, características da beleza pessoal em terceiros, entre outras. Também é relevante que nos recordemos das muitas vezes em que pegamo-nos em meio a debates, ou mesmo discussões acaloradas, decorrentes de conflitos entre gostos pessoais, o que interessantemente parece ocorrer com maior frequência com nossos cônjuges.

Será justamente a abordagem sobre o gosto, na perspectiva de Burke, o que investigaremos nestas últimas páginas que compõem este estudo, bem como observaremos as explicações que o filósofo propõe para justificar a diversidade dessa faculdade humana e, em certa medida, também as suas concordâncias.

Como já informado, no primeiro capítulo dessa pesquisa, uma segunda edição de *Uma Investigação* foi publicada em 1759, na qual, além de algumas revisões e pequenos acréscimos, ocorre a adição da Introdução denominada *Sobre o Gosto* [*original*], onde Burke explana seu entendimento sobre esse conceito.

Todavia, antes de abordarmos o pensamento burkeano sobre o assunto, é necessário que comecemos a nossa sondagem tratando, ainda que apenas em poucos pontos importantes, da concepção do tema pela percepção de um pensador ao qual *Sobre o Gosto* aparenta amplamente referir-se, ou ao qual poderia ser também uma resposta, a saber, a concepção de David Hume no ensaio *Do Padrão do Gosto* [*Of the Standard of Taste*].

### 4.1 Breve introdução ao padrão do gosto segundo Hume

Para uma adequada compreensão dos conceitos de Hume no que concerne ao gosto, é prudente que façamos uma alusão ao contexto histórico no qual suas ideias se desenvolveram. Para esse fim, Jones (2009, p. 414) nos informa que, na década de quarenta do século XVIII, as artes estavam se desenvolvendo rapidamente na Europa, e de forma concomitante ao desenvolvimento das práticas artísticas a expectativa dos que delas usufruíam também aumentava. Isto é, o progresso das artes, fomentado pelo surgimento de

mais praticantes gerou, consequentemente, mais obras e fez surgir mais espectadores ou consumidores, por assim dizer. Decorrendo desse cenário, ocorriam debates sobre as artes que englobavam, também, os critérios de avaliação das obras, isto é, de crítica, de julgamento. Vale ressaltar que, ainda segundo Jones, o desenvolvimento das artes era mais acentuado na França, gerando debates que envolviam as obras como objetos de consumo de luxo, bem como o conteúdo moral transmitido por elas, e, em que pese na época uma pequena minoria dos ingleses poder ter acesso às artes, esses debates em voga chegaram à Inglaterra, por influência de críticos franceses. Entretanto, os debates acalorados sobre arte e crítica ainda ocorriam na Grã-Bretanha em meados dos anos de 1750, como nos aponta Perinetti (2012, p. 285), ao afirmar que, entre 1756 e 1757, três destacados textos sobre o gosto foram publicados, a saber: *Essay on Taste*, do pensador Escocês Alexander Gerard (1728 – 1795), *Do Padrão do Gosto*, e *Uma Investigação*.

De acordo com Jones (2009, p. 423), no que concerne ao pensamento de Hume sobre o julgamento estético, e consequentemente sobre o gosto<sup>24</sup>, há grande influência do pensador inglês Joseph Addison (1672 – 1719) com a obra *On the Plesures of Imagination*, bem como com o jornal *The Spectator*, por ele fundado. Contudo, ainda segundo Jones, é do crítico francês Jean-Baptiste Dubos (1670 – 1742), ou Abade Dubos, cuja obra de maior destaque é *Reflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, que o filósofo empirista toma as maiores influências. Com essas, entre outras influências, a exemplo de Denis Diderot (1713 – 1784), Hume plasma seus conceitos sobre o gosto na obra *Essays, Moral and Political*, publicado em 1741, e com muito mais ênfase trata sobre arte em *Do Padrão do Gosto*, parte da obra *Four Dissertations [Quatro Dissertações]*, publicada em 7 fevereiro de 1757, dois meses antes da primeira edição de *Uma Investigação*, como aponta-nos Perinetti (2012, p. 285). Uma vez que Hume dá bastante ênfase ao estudo das artes, é conveniente que iniciemos nossa abordagem sobre sua estética a partir deste fato, assim destacando uma das influências dos escritos de Dubos em seu pensamento.

Assim como Dubos, Hume acreditava que a arte era central na estrutura da sociedade, como podemos perceber na seguinte passagem de sua obra *Essays, Moral, Political, and Literary*, de 1758: “a influência de invenções úteis nas artes e nas ciências pode, talvez, se estender além de leis sábias, cujos efeitos são limitados tanto ao tempo

---

<sup>24</sup> Tornar-se-ão explícitas as diferenças entre julgamento estético e gosto ao longo das páginas deste capítulo. Não as adiantaremos neste ponto para não inibir a expectativa do leitor, visto que aprendemos com Burke, no capítulo dois deste estudo, que a clareza das ideias reduz as paixões e os interesses que elas despertam.

quanto ao local” (HUME, 1987, I.VIII.41). Assim, temos que, para ele, o progresso da sociedade está relacionado tanto ao desenvolvimento das ciências como das artes; além disso, há um conteúdo moral relativo a estas. Apontamos uma passagem de *Do Padrão do Gosto* na qual o pensador torna evidente essa concepção ao afirmar que “mesmo entre os poetas e outros autores cujas composições se destinam sobretudo a agradar a imaginação, se verifica, desde Homero até Fénelon<sup>25</sup>, a defesa dos mesmos preceitos morais e a concessão do aplauso ou da censura às mesmas virtudes e vícios.” (HUME, 2004, p. 334).

Adentrando um pouco mais as características do pensamento estético deste filósofo escocês, destacamos uma parte de um ensaio, localizado na obra *Essays, Moral, Political, and Literary*, no qual afirma que “a questão concernente à ascensão e progresso das artes e das ciências não é de todo uma questão concernente ao gosto, genialidade e espírito de alguns, mas concernente àqueles de todo um povo; e pode, portanto, ser contabilizado, em certa medida, por causas e princípios gerais.” Isto é, o pensador acreditava na existência de padrões de julgamento de gosto sobre a arte que poderiam ser identificadas nos costumes de determinado povo, o que já nos dá indícios de alguns elementos relevantes na análise estética, a saber, a obra de arte, quem a executa, e as pessoas às quais se destina. Para Hume, esses três elementos devem ser considerados no julgamento estético de uma obra. A título de ilustração, exemplificamos que ao observarmos uma escultura de um antigo deus mitológico sul-americano com traços monstruosos e animais, precisamos considerar as crenças e o pensamento em geral, tanto do escultor que a elaborou como do povo ao qual ela se destinava. Se assim não nos conduzimos, caímos da tendência de “chamar bárbaro tudo o que se afasta muito de nosso gosto e de nossas concepções” (HUME, 2004, p. 333).

Contudo, não apenas a obra, o artista e o expectador devem ser considerados ao elaborar um juízo estético, pois ainda um fator deve ser incluso, que, segundo Jones (2009, p. 428), Hume foi o primeiro britânico a introduzir nas concepções de julgamento de gosto: o contexto. Assim, ao elaborarmos um juízo de gosto sobre a escultura mitológica do exemplo que ilustramos, precisamos considerar o contexto histórico da época na qual a escultura foi elaborada. Complementando o exemplo, por se tratar de uma figura monstruosa, seria mais provável que ela tivesse sido construída em uma época de guerra ou

---

<sup>25</sup> Vale destacar que mesmo diante do grande progresso pelo qual as formas de arte estavam passando na época de Hume, Jones (2009, p. 425) nos informa que as preferências desse filósofo eram ortodoxas para o período, usando referência a obras de literatura clássicas e neoclássicas.



disputas, para intimidar um inimigo, do que em uma época de paz e prosperidade. Esse entendimento do contexto pode mudar o nosso entendimento e julgamento estético da obra. Apontamos uma passagem de *Do Padrão do Gosto* em que Hume demonstra essa necessidade, ao afirmar que “o monumento mais duradouro do que o bronze do poeta inevitavelmente cairia por terra, como se fosse feito de vulgar tijolo ou argila, se os homens não admitissem as contínuas revoluções dos usos e costumes, e aceitassem unicamente o que é conforme à moda dominante” (HUME, 2004, p. 348). Percebemos, então, a importância do conhecimento para um adequado julgamento do gosto. Todavia, segundo Perinetti (2012, p. 300), para Hume esse conhecimento não remete a uma amplitude generalizada da arte, história, cultura e ciência de todos os povos e nações, mas sim a um conhecimento específico de determinada arte e povo. No proposto exemplo da escultura, seria prudente que conheçamos a história do artesanato da América Latina para lançarmos um julgamento de gosto mais adequado.

Assim, Hume crê que o conhecimento histórico a ser adquirido deve ser limitado à determinada forma de arte e é com esse conhecimento que será possível compreender quais habilidades, isto é, quais práticas, foram alvos de elogios e censuras ao longo dos séculos, devendo ser mantidas como regras estéticas as que foram objetos de elogio. Dessa forma, o pensador escocês acredita ser possível perceber as regras gerais norteadoras para o julgamento estético de determinada prática artística, bem fundamentadas nas experiências de povos ao longo dos séculos. Com a percepção dessas regras, é possível fazer adequados juízos de gosto, pois assim temos prudentes referências, isto é, assim podemos fazer comparações.

O processo de comparação é de grande importância na estética de Hume, pois é a partir da referência com algum outro objeto que podemos formular o nosso juízo de gosto. Indicamos uma passagem, na qual o filósofo justifica esse entendimento ao escrever que “quando [o crítico] não faz qualquer comparação, as belezas mais frívolas, que mais mereceriam o nome de defeitos, tornam-se objeto de sua admiração.” (HUME, 2004, p. 344). As obras a serem objetos de referência para as comparações são justamente aquelas presentes na história de povos e nações que foram objeto de apreço e elogios. Contudo, Perinetti (2012, p. 300) nos alerta que a comparação da qual Hume trata não deve ser feita com base nas experiências e gosto pessoal, mas sim fundamentada no conhecimento da prática da arte, bem como da história a ela referente e da nação a que pertence. Temos assim, uma distinção entre o gosto pessoal e um julgamento de gosto imparcial. Notamos

esse entendimento ao lermos que “só quem está habituado a ver, examinar e ponderar as diversas produções que foram admiradas em diferentes épocas e nações é capaz de avaliar os méritos de uma obra submetida a sua apreciação, apontando seu devido lugar entre as obras de gênio” (HUME, 2004, p. 342).

Aliado ao conhecimento histórico e artístico, o filósofo escocês acresce a necessidade do bom senso. Jones (2009, p. 433) dá-nos mais informações ao afirmar que Hume adotou o conceito de bom senso (*good sense*) dos cartesianos que o definiam como sendo um verdadeiro julgamento das coisas sensíveis, constituindo-se em um importante meio de precaver falsos julgamento e preconceitos. Ainda de acordo com Jones, o bom senso é composto de quatro pilares que devem ser considerados nos julgamentos, a saber: os fins para os quais um trabalho foi elaborado, a eficácia dos meios para esses fins, as relações mútuas das partes e das partes com o todo, e a inteligibilidade do todo. Em outras palavras, o bom senso da análise deve englobar o objetivo da obra, utilidade dos meios empregados na sua elaboração, como as partes da obra interagem entre si e com o todo, bem como o quanto a obra é capaz de ser compreendida.

Entretanto, segundo Hume, não apenas do conhecimento é feito o julgamento estético. Para ele, o processo é inseparável dos sentimentos, visto que, para o observador “toda a sua contemplação dos objetos é acompanhada por um sentimento claro e distinto, e é capaz de distinguir o próprio grau ou tipo de aprovação ou desprazer que cada parte está naturalmente destinada a provocar.” (HUME, 2004, p. 341). Assim, o filósofo defende que o processo de julgamento estético deve estar livre de atributos particulares, como preferências e preconceitos de modo que “para poder exercer mais plenamente sua função, o crítico deve conservar seu espírito acima de todo preconceito, nada levando em consideração a não ser o próprio objeto submetido a sua apreciação” (HUME, 2004, p. 342). Associado a essa questão, para Hume é importante que aquele que critica esteticamente tenha a capacidade de colocar-se no lugar daquele a quem se destina a obra, ainda que esse expectador repouse nas alíneas do passado. O leitor deve agora estar se recordando de já ter lido algo nesse sentido nesta pesquisa, pois estamos falando do conceito de simpatia.

Jones (2009, p. 439) registra que Hume acredita que, uma vez que os homens são seres sociais, existe um impulso de concordância entre eles e isso promove a simpatia, sendo esse um vínculo tão forte que às vezes é difícil resistir a ele. Contudo, é preciso salientar que a simpatia pode apresentar dois aspectos: o primeiro, é que ela pode influir

um caráter particularizado do nosso juízo de gosto, visto que “a alegria ou a paixão, o sentimento ou a reflexão, aquilo que mais predominar em nosso temperamento nos dará uma simpatia peculiar pelo autor que se nos assemelha.” (HUME, 2004, p. 346). Assim, esse efeito da simpatia pode nos influenciar a formular um inadequado julgamento estético, pois, além de nos inclinar a restringirmo-nos a nossas próprias preferências de gosto, também podemos ser influenciados por outros que mantenham o mesmo ímpeto de julgamento, movidos somente pela simpatia. Essa última possibilidade se deve ao fato de, como vimos, a simpatia nos induzir fortemente à concordância; o segundo aspecto é que, por meio da simpatia, podemos nos projetar ao lugar do outro, ainda que esta projeção se remeta ao passado, nos permitindo melhor compreender o contexto no qual o indivíduo ou personagem estava imerso. Dessa forma, podemos entender com mais clareza o objetivo que determinada obra de arte tem, ou tinha, para com o expectador a que ela se destinava, o que permite, inclusive, usufruir dos prazeres que esse mesmo expectador pôde sentir. Encontramos em Perinetti (2012, p. 300) uma passagem que corrobora esse entendimento, quando Hume “sugere que nos situar em situações históricas diferentes nos possibilita sentir, por meio da simpatia, prazeres que nosso próprio ponto de vista estreito normalmente falharia em produzir. Colocar-nos em um ponto de vista diferente é fundamental para “ampliar” nossa experiência estética e nos fornece um quadro de referência “histórico” mais rico e mais complexo”.

Entretanto, precisamos abordar a variedade de gosto segundo o pensamento de Hume, uma vez que o julgamento estético está associado a determinados fatores como o conhecimento da história, bem como acerca da forma de arte e sua prática, da obra em si, do artista, do público a que se destina, e de atributos como a simpatia.

Hume que crê ser impossível determinar um padrão de julgamento estético, o que ficou conhecido como ceticismo estético, e o problema recai na questão das referências para a comparação. O argumento usado por Hume, segundo Perinetti (2012, p. 297) é que não é possível determinar, em meio a tamanha variedade, quais são as melhores referências para cada forma de arte, em cada momento histórico, de cada país, em todos os povos que coexistem em cada um deles. A título de ilustração, é como se tentássemos determinar qual o melhor preparo gastronômico do Brasil, objetivo esse para o qual encontraríamos intransponíveis dificuldades em levantar um como referência, nos mais de quinhentos anos de “descobrimento” do país, e diante da variedade de culturas, decorrentes das diversas nacionalidades e regionalidades que coexistem na nação.

Entretanto, em que pese o filósofo escocês não crer na possibilidade de determinar um padrão de julgamento estético, afirma que há poucos homens capazes de fazer uma justa avaliação e que, por essa razão, suas opiniões devem ser seguidas. Isso se dá de tal forma que “entre mil e uma opiniões que pessoas diferentes podem ter a respeito do mesmo assunto, há uma e apenas uma que é justa e verdadeira – e a única dificuldade é encontrá-la e confirmá-la.” (HUME, 2004, p. 335). Esses homens seriam justamente aqueles mais dotados de conhecimento e prática em determinada forma de arte, mas também teriam atributos a mais. Podemos perceber esse entendimento quando o filósofo escreve que “embora os princípios do gosto sejam universais, e aproximadamente, senão inteiramente, os mesmos em todos os homens, mesmo assim poucos são capazes de julgar qualquer obra de arte, ou de impor seu próprio sentimento como padrão de beleza. Raramente os órgãos da sensação interna são suficientemente perfeitos para permitir o pleno jogo dos princípios gerais, produzindo um sentimento correspondente a esses princípios” (HUME, 2004, p. 344). Assim, temos que o pensador empirista acredita na existência universal, isto é, pertinente a todos os homens, de em um mecanismo interno próprio ao gosto, sendo que este, assim como qualquer entendimento, se inicia pelos sentidos incitados por estímulos externos produzidos pelos objetos durante as experiências. Contudo, em que pese a universalidade do mecanismo humano do gosto, poucos são dotados do conhecimento e prática necessários, bem como, também, de uma perfeita sensibilidade dos sentidos capaz de aferir um correto julgamento de gosto, um correto julgamento estético.<sup>26</sup>

A essa fineza dos sentidos, ou seja, à capacidade aguçada da percepção dos sentidos, Hume denomina de delicadeza, bem como de delicadeza da imaginação, como podemos perceber quando afirma que “quando os órgãos são tão finos que não deixam escapar nada, e ao mesmo tempo são suficientemente apurados para distinguir todos os ingredientes da composição, dizemos que há uma delicadeza de gosto, quer empregemos estes termos em sentido literal ou metafórico” (HUME, 2004, p. 339).

Com a delicadeza dos sentidos, é possível perceber os sutis graus de variação dos objetos, ou seja, as pequeninas e sutis diferenças entre as obras. De forma que “é impossível prosseguir na prática da contemplação de qualquer espécie de beleza sem

---

<sup>26</sup> Apesar de haver conexões políticas nesse entendimento, mais uma vez ressaltamos que não adentraremos essas questões neste estudo, mantendo assim os objetivos do estudo estético. Para uma melhor compreensão deste tema, cf. PERINETTI, 2012.

frequentemente ser-se obrigado a estabelecer comparações entre os diversos tipos ou graus de excelência, calculando a proporção existente entre eles” (HUME, 2004, p. 342).

Com as informações expostas nesse tópico, podemos agora passar à análise das ponderações de Burke sobre o gosto, ao passo que teceremos comparações com o pensamento de Hume a respeito do assunto, bem como apuraremos o grau de embasamento de Burke nos escritos do filósofo escocês e perceberemos se a introdução *Sobre o Gosto* carrega uma resposta a eles.

#### 4.2 Uma resposta a Hume?

Uma leitura inicial da introdução *Sobre o Gosto* à segunda edição de *Uma Investigação* dá-nos a impressão de que Burke apenas repete as colocações de Hume, não acrescentando nada de significativo às reflexões do pensador do qual era contemporâneo. Essa impressão é, também, afirmada por Perinetti (2012, p. 283), ao reconhecer que uma primeira leitura da introdução de Burke não torna evidente as diferenças com o pensamento de Hume em *Do Padrão do Gosto*, visto que a maneira como elaboram a busca por esse padrão é a mesma. Contudo, uma abordagem mais atenta e completa destas obras é capaz de expor as diferenças entre os dois filósofos nos seus entendimentos acerca dos juízos formulados por nossos gostos.

É significativo que, como informamos no início do tópico anterior, durante as décadas de 40 e 50 do século XVIII, a Europa passava por progressos nas artes, de modo que as produções de trabalhos escritos sobre arte e crítica também eram constantes, fomentando debates e controvérsias. Esse contexto deve ser levado em consideração ao percebermos o trabalho de Burke como uma possível crítica ao escocês. Embora “não fique claro em que sentido o *Sobre o Gosto* possa ser entendido como uma específica resposta a Hume” (PERINETTI, 2012, p. 291).

Sem prejuízo à construção paulatina da compreensão que aqui nos esforçamos em oferecer, mas a título de orientação do leitor, podemos adiantar que, segundo Perinetti (2012, p. 284), a principal distinção entre os dois pensadores modernos se refere à “abordagem *cética* de Hume quanto ao sentido estético”. De modo mais específico, como iremos demonstrar, diferentemente de Hume, o pensador irlandês acredita que é possível determinar, dentro de certas condições, e especialmente isento de fatores limitantes, um padrão do julgamento estético, ou seja, do julgamento de gosto que fazemos dos objetos e

obras artísticas. Apontamos uma passagem na qual percebemos uma crítica ao ceticismo estético quando Burke escreve: “julga-se comumente, até, que essa faculdade delicada e estérea, que parece volátil demais para suportar sequer as cadeias da definição, não pode ser comprovada satisfatoriamente mediante algum teste nem determinada por qualquer padrão” (BURKE, 2013, p. 27). O pensador segue sua colocação afirmando que “se o gosto não foi cultivado com tanto êxito, não foi porque o assunto era árido, mas porque os trabalhadores eram poucos e negligentes.” Assim, no *Sobre o Gosto*, Burke debruça-se em encontrar princípios, assim como faz na sua investigação acerca do belo e do sublime, que sejam referentes à universalidade do gosto. Com esse objetivo, o pensador irlandês escreve, em uma possível oposição às colocações de Hume nesse sentido, que há “tais princípios do gosto, por paradoxal que isso possa parecer àqueles que, de um ponto de vista superficial, supõem que a diversidade de gostos seja tão grande, tanto em espécie quanto em grau, que não haja nada mais vago” (BURKE, 2013, p. 29).

Mas, comecemos a expor e analisar as colocações de Burke sobre o gosto, para que sejamos capazes de notar as semelhanças e diferenças sobre esse assunto em relação ao pensador contemporâneo seu. Ressaltando que o gosto é, com frequência, motivo de debates e discussões também no nosso cotidiano, ao fim deste capítulo talvez se arrisque o leitor a formular alguma reflexão sobre a convencional pergunta: gosto se discute?

### **4.3 A universalidade do gosto segundo Burke**

Iniciemos a nossa abordagem referente ao gosto, no pensamento burkeano, partindo do que já compreendemos sobre alguns dos conceitos estéticos do jovem Edmund aferidos no capítulo segundo desta pesquisa. Vimos que, para Burke, assim como para os pensadores empiristas, o entendimento começa com a experiência, isto é, com a interação do observador com o objeto através da percepção dos sentidos. Lembremos, também, que é mediante as sensações de prazer e dor que as ideias são formadas gerando, por fim, o entendimento. Sendo que somos todos dotados dos mesmos órgãos dos sentidos, então, como nos aponta Perinetti (2012, p. 290), no pensamento burkeano há uniformidade de sentido em todos e se em algum caso essa uniformidade não existe é por alguma deformidade da constituição do indivíduo. Assim, Burke afirma que é superficial o ponto de vista sobre as distinções de gosto, uma vez que “pode parecer que diferimos amplamente uns dos outros quanto aos nossos raciocínios, e não menos quanto aos nossos

prazeres, mas, apesar dessa diferença que creio ser antes aparente do que real, é provável que o padrão da razão e o do gosto sejam os mesmos para todo o gênero humano” (BURKE, 2013, p. 27). Quer dizer, tanto o mecanismo do gosto como o da razão são os mesmos em todos os indivíduos e, no que se refere ao gosto, isso se deve especialmente ao fato de todos serem dotados dos mesmos sentidos, estando esses devidamente designados para captarem as mesmas propriedades dos objetos. Em outras palavras, e a título de exemplo, todos temos ouvidos designados a ouvir o som do mar, assim como olhos destinados a enxergar o verde de uma folha, língua para sentir o doce do açúcar, nariz para sentir o cheiro de peixe frito e tato para sentir o frio da água do chuveiro pela manhã. Assim, nas palavras do jovem esteta, pode-se expressar que “o que há de natural no gosto é praticamente comum a todos os homens” (BURKE, 2013, p. 37). Realçamos que esse entendimento constitui um grande ponto de concordância com as considerações de Hume, visto que, como mostramos no primeiro tópico deste capítulo, o pensador escocês também defende que o aparelho do gosto humano é o mesmo em todos.

Aproveitamos esse ponto para salientar o nosso problema, a saber: se temos todos os mesmos sentidos, parte do – também idêntico em todos – mecanismo do gosto, assim como da razão, e se os objetos com os quais podemos interagir são os mesmos, por que então fazemos julgamentos distintos a respeito dos nossos gostos, por que temos preferências distintas? Por exemplo, porque o cheiro do peixe frito é agradável para uns e não para outros? A diversidade de juízos de gosto é ainda mais intrigante se considerarmos a colocação de Burke (2013, p. 27) de que a concordância no âmbito da razão é bem maior do que no âmbito do gosto, como podemos aqui ilustrar com o exemplo de que todos concordaríamos que um picolé recém-tirado de um freezer está no estado sólido, mas certamente haveriam discordâncias se está saboroso ou não. O próprio Burke reconhece que o tema tem um certo nível de complexidade, a começar pela definição, pois “o termo gosto, como todas as palavras usadas em sentido figurado, não é de modo algum exato: aquilo que ele indica está muito longe de ser uma ideia simples e determinada no espírito da maioria dos homens e, portanto, está sujeito a indefinição e à confusão” (BURKE, 2013, p. 28). Diante disso, Burke segue alegando que o seu objetivo com a investigação que desenvolve na introdução (*Sobre o Gosto*) é “descobrir se existem quaisquer princípios segundo os quais a imaginação é afetada e que seja tão comuns a todos os homens, tão fundamentados e tão seguros que possam fornecer os meios para sobre eles raciocinar a contento”, isto é, o que Burke busca é um padrão universal que afeta a imaginação. Diante

da complexidade do tema e buscando estruturar a sua investigação, ele propõe uma definição para o que venha a ser o gosto.

A definição que o pensador irlandês levanta é a de que entende “pela palavra *gosto* nada além daquela faculdade, ou daquelas faculdades do espírito que são afetadas pelas obras da imaginação ou das belas artes, ou as que as julgam” (BURKE, 2013, p.29). Desta passagem podemos fazer importantes quatro inferências. A primeira é que o gosto é uma faculdade do espírito, ou que é composta por mais de uma faculdade. A segunda é que essa faculdade é afetada por dois estímulos que são as belas artes e a imaginação, assim como a terceira inferência é que o gosto não só tem a característica passiva de ser afetada por esses dois estímulos, mas possui também a característica ativa de formular julgamentos. A quarta inferência é que temos um ponto de concordância com o pensamento de Hume, uma vez que, como vimos, esse pensador dirigia o propósito dos julgamentos estéticos para a crítica das artes.

Contudo, seria importante que nos questionássemos qual a semelhança que Burke percebe entre imaginação e belas artes, já que ambas são capazes de incitar e ser julgadas pelo gosto. Para sondar essa resposta precisamos lembrar de duas ponderações já debatidas. A primeira é que, como visto no tópico 2.2, Burke acredita que a imaginação é uma faculdade do espírito que reproduz as percepções dos sentidos, as quais nos promovem relaxamento ou tensão, e entendemos como prazer ou dor. Complementamos que a imaginação faz parte do mecanismo de formação das ideias, combinando-as para a elaboração de ideias mais complexas. Relacionada a tudo que se denomina por engenho, segundo Burke (2013, p. 34), essa faculdade age da mesma forma em todos os homens. A segunda ponderação a ser lembrada pode ser verificada no tópico 3.4, quando mostramos que, no pensamento burkeano, a arte nos transmite sensações de prazer e deleite por meio da simpatia e da imitação. A esta última afirmação, agora, reforçamos que “na imaginação, além da dor ou do prazer nascidos das propriedades dos objetos naturais, percebe-se um prazer advindo da imitação com o original” (BURKE, 2013, p. 34). Para melhor compreensão, propomos o exemplo de que observar uma pintura de uma paisagem marítima incita a nossa imaginação pela semelhança com a imagem que temos em mente do próprio mar, promovendo-nos um prazer nessa observação. Uma vez que o objeto que está sendo imitado não está presente, nossa imaginação é mais instigada, pois contamos apenas com a imagem que temos em mente, predominando então uma ausência de clareza das características do objeto, recaindo assim nas questões da obscuridade, das quais



tratamos no tópico 3.7 desta pesquisa. Encontramos em Huhn (2004, p. 9) um reforço para esse entendimento, ao registrar que Burke dá grande ênfase ao mimetismo nas suas ideias sobre o gosto, e que a imitação funciona profusamente na ausência daquilo que ela espera reproduzir. Podemos, então, inferir que Burke se refere ao gosto como sendo a faculdade do espírito que é afetada pelas obras da imaginação e da arte porque ambas nos promovem sensações de prazer e deleite.

Ora, mas só é possível sentir prazer com a imitação de algo se tivermos uma referência com a qual possamos comparar a semelhança. Por exemplo, se um indivíduo come pela primeira vez um pastel de aratu<sup>27</sup>, é incapaz de fazer uma comparação com outros pastéis de aratu. De forma mais comum, seria capaz de comparar um pastel de queijo com outros pastéis de queijo, se não for a primeira vez que prova esse preparo. Do mesmo modo, quem nunca viu o mar, incluindo imagens de vídeo ou fotos, é incapaz de fazer comparações da sua semelhança com a pintura marítima. Encontramos reforço a esse entendimento em Perinetti (2012, p. 291) ao afirmar que, para Burke, a diversidade do julgamento estético decorre da variedade da imaginação em perceber as comparações. É importante apontarmos mais uma semelhança entre Burke e Hume, a saber, a *comparação* como elemento necessário ao julgamento de gosto.

Contudo, neste ponto precisamos expor uma oposição que Edmund faz a Locke e que acaba por ser fundamental ao entendimento do gosto no pensamento burkeano, pois, para o jovem esteta, existe distinção entre imaginação e juízo. Ao discorrer sobre isso, Burke destaca:

O sr. Locke, com muita justeza e perspicácia, afirma que o engenho tem uma capacidade admirável de notar semelhanças e, ao mesmo tempo, observa que a função do juízo é antes de encontrar diferenças. Poder-se-ia talvez inferir dessa hipótese que não haja nenhuma distinção essencial entre o engenho e o juízo, uma vez que ambos parecem resultar de diferentes operações da mesma capacidade de comparar. Contudo, na verdade, dependam eles ou não da mesma faculdade do espírito, diferem em muitos aspectos de modo tão substancial que uma união perfeita de engenho e juízo é uma das coisas mais raras do mundo. Quando dois objetos distintos são dessemelhantes, não contrariam a nossa expectativa: eles mostram-se tal como são comumente e, portanto, não causam nenhuma impressão à imaginação; mas quando dois objetos diferentes apresentam alguma semelhança, ficamos maravilhados, atentos e sentimos prazer. (BURKE, 2013, p. 34)

---

<sup>27</sup> *Aratus pisonii*, espécie de caranguejo.

Observemos, em Locke, quais são essas afirmações às quais Burke se remete nessa passagem. Elas estão localizadas no *Ensaio Acerca do Entendimento Humano*, no livro II, capítulo XI, seção 2<sup>28</sup>, onde se lê que:

Enquanto a agudez consiste principalmente na organização das ideias, agrupando-as com rapidez e variedade, onde divisa qualquer semelhança ou congruência, construindo imagens e visões agradáveis na fantasia, o julgamento, pelo contrário, situa-se no outro extremo, esmerando-se em separar as ideias entre si devido às suas menores diferenças, evitando equivocar-se por causa de suas similitudes e pela afinidade de tomar uma pela outra. (LOCKE, 1999a, p. 86)

É importante destacarmos, através da análise dessas duas últimas citações, que Burke se refere por meio da palavra *engenho* ao que Locke se refere com a palavra *agudez*, a qual, por sua vez, se assemelha à definição de *imaginação* para Burke, donde inferimos que este entende por engenho o mesmo que imaginação.

Nesse ponto, já somos capazes de perceber que, para Burke, em que pese o gosto estar realmente longe de ser uma ideia simples, é uma conciliação dos sentidos, da imaginação e da razão. Com efeito, nas palavras do jovem Edmund, o gosto é “algo composto em parte de uma percepção dos prazeres primários dos sentidos e dos prazeres secundários da imaginação, e em parte dos vereditos da faculdade do juízo, no que concerne às várias relações dessas duas espécies de prazeres e no que diz respeito às paixões humanas, aos costumes e às ações dos homens.” (BURKE, 2013, p. 40).

Contudo, temos agora ainda mais agitada a nossa inquietação sobre as causas da diversidade do gosto, pois se, como indicamos ao longo desse tópico, os sentidos, o mecanismo do gosto e da razão, bem como a imaginação são idênticos em todos os homens, o que pode ser a causa das nossas variações de julgamento do gosto? A luz orientadora começa a surgir da expressão final desta última citação: “às paixões humanas, aos costumes e às ações dos homens”. Mas, antes de abordarmos estes e outros aspectos, é preciso fazer um esclarecimento.

Quanto à palavra *costume* usada na edição brasileira de *Uma Investigação*, podemos entendê-la no mesmo sentido que Hume dá à palavra *contexto*, o que nos revelaria mais uma semelhança entre *Do Padrão do Gosto* e *Sobre o Gosto*. De fato, no idioma inglês, a palavra traduzida por costumes é grafada como *manners*, que ao pé da

---

<sup>28</sup> Como informado por Abreu (*apud* Burke, 2013, p. 45), notas 4 e 5.

letra significa *maneiras*: “concerning the various relations of these, and concerning the human passions, *manners* and actions...” (BURKE, 1998, p. 22). Destacamos também a seguinte passagem: “indeed it is for the most part in our *skill in manners*” (BURKE, 1998, 22) que é traduzida por “com efeito, na sua maior parte, é o nosso *conhecimento dos costumes*” (BURKE, 2013, p. 40).<sup>29</sup> Nesse caso, a expressão “*skill in manners*” foi entendida como “conhecimento dos costumes”. Em que pese esse detalhe aparentar ser uma mera questão linguística, devemos lembrar que vimos no primeiro capítulo deste estudo que o tratado de Burke é, também, uma crítica, mas com algumas influências, como ocorre com Hume, à obra do Terceiro Conde de Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, na época muito reconhecida e influente, onde o Conde trata das maneiras e outros temas. A noção de maneiras, para Shaftesbury, pode ser entendida como as formas adequadamente educadas de nos conduzirmos em sociedade, isto é, o decoro, a etiqueta. Apontamos uma passagem da sua obra na qual podemos perceber esse entendimento, quando o pensador inglês escreve sobre o poeta e filósofo antigo Catulo, questionando: “não tem o nosso filósofo, na aparência, algo de selvagem e que ele deveria usar a filosofia e o aprendizado, como dizem que os Citas<sup>30</sup> aprenderam com Anacársis<sup>31</sup> e outros, uma vez que estes visitaram os sábios da Grécia e aprenderam as maneiras de um povo educado?” (SHAFTESBURY, 2001a, p. 43). Destacamos outra passagem da obra do Conde que aproxima o sentido de costumes como maneiras: “a justeza de pensamento e estilo, refinamento das maneiras, a boa criação e polidez de todos os tipos, só podem advir das experiências e experimentos do que é melhor” (SHAFTESBURY, 2001a, p. 16). Assim, somos inclinados a crer que o conceito de maneiras para Burke é o mesmo de Shaftesbury, e encontramos respaldo para esse entendimento em uma passagem na qual Burke relaciona maneiras com decoro, afirmando que o gosto “com efeito, na sua maior parte, é o nosso conhecimento dos costumes (*manners*) e do que prescrevem o tempo e o lugar, assim como no decoro em geral” (BURKE, 2013, p. 40). Dessa forma, se aceitarmos o ponto de vista de que, para Burke, o gosto envolve o conceito de Shaftesbury, temos que incluir em suas noções sobre julgamento de gosto atributos como o decoro, a etiqueta, e a polidez das ações. Isso, entretanto, não elimina o fato de que, para Burke, nem o

---

<sup>29</sup> Nas três citações acima, os itálicos são de nossa responsabilidade.

<sup>30</sup> Um antigo povo iraniano.

<sup>31</sup> Antigo filósofo Cita, do século VI a.C.

julgamento estético é ao mesmo tempo moral. Aliás, todo o esforço do tratado, como vimos, consiste em mostrar propriedades objetivas do belo, ainda que questões relacionados aos costumes ou maneiras possam estar implicadas no problema do gosto.

Feita esta observação, retomemos a nossa sondagem aproveitando-nos das palavras “tempo e o lugar”, aludidas ao fim da citação anterior. Temos, nesse ponto, mais uma semelhança com Hume, especificamente no que concerne à sua noção de *contexto*, requisito de análise do gosto, segundo o pensador escocês, como mostramos no tópico 4.1. Isto é, as preferências e julgamentos de gosto de um indivíduo estão relacionadas a onde e quando ocorrem as suas experiências. Propomos, a título de ilustração, uma suposição da existência de um indivíduo que habita, desde pequeno, um povoado localizado à beira do mar, trabalhando com atividades de pesca e tendo uma alimentação à base de peixes, o qual, provavelmente, terá um gosto para alimentos distinto de um outro indivíduo que cresceu em um vilarejo no alto de uma montanha, dedicando-se a atividades pastoris e se alimentando de derivados de leite e carne bovina. Mas, temos ainda que considerar que o contexto de um mesmo local varia com o tempo, visto o caráter impermanente de tudo, seja em um sentido de progresso ou retrocesso. Ainda recorrendo à ilustração que propomos, tanto a comunidade à beira mar como a montanhesa teriam nos dias atuais certamente acesso a grande quantidade de informações, músicas e vídeos por meio da internet, acessos esses que não possuíam há quarenta anos, sendo que essa mudança no contexto poderia causar alguma impressão e modificações no gosto dos habitantes locais.

Além da influência no gosto decorrente do local e o momento do tempo nos quais ocorrem as experiências, as ações dos homens também promovem intervenções no gosto, como já apontamos em parágrafos antecedentes. No exemplo desenvolvido, um dos indivíduos executava ações de pesca, enquanto o outro se dedicava à ações pastoris, e estas atividades provavelmente seriam relevantes em seus gostos e julgamentos estéticos.

Contudo, o que poderia ocorrer se os indivíduos do exemplo proposto passassem a comercializar seus produtos na outra comunidade, ou seja, o pescador vendesse peixes para o pastor e o pastor vendesse carne bovina e laticínios para o pescador? Certamente, após algumas temporadas, tanto um como o outro desenvolveriam gosto pelos produtos que não são referentes a seu lugar e tempo, isto é, o conhecimento desses novos produtos ampliou o gosto desses indivíduos. E na medida em que o pastor conhece, estuda, prova outros tipos de peixe e pratica a execução de preparos gastronômicos com esse ingrediente, e o pescador faz o mesmo com outros tipos de carnes de gado e laticínios, ambos têm o seu

gosto aperfeiçoado, mais do que pela experiência, mas também pelo conhecimento e prática. É essa a forma pela qual Burke acredita que o nosso julgamento de gosto é aperfeiçoado, pois “sabe-se que o gosto (seja ele qual for) é aperfeiçoado exatamente do mesmo modo que nosso juízo, pela ampliação do nosso conhecimento, por uma observação atenta do nosso objeto e pela prática constante” (BURKE, 2013, p. 44). Isso justifica porque Burke (2013, p. 40) afirma que Horácio instrui sobre o conhecimento referente aos objetos de gosto, sendo que, de acordo com Bullard (2012, p. 63), Burke se refere às páginas da obra *Arte Poética* nas quais o pensador clássico recomenda uma combinação de vivências ordinárias comuns e leituras filosóficas.

Ademais, exploremos um pouco mais o pescador e o pastor do exemplo proposto, agora supondo que o pescador sofra há muitos anos de uma enfermidade que lhe causa dores, as quais são anestesiadas quando, por orientação do pescador, o pastor sorve, diretamente na fruta, um limão, passando a agir assim diariamente mesmo diante do seu desgosto por essa fruta. Em que pese o desgosto natural ao paladar da acidez e azedume desta fruta, com o tempo o pescador adquiriria um prazer pelo limão *in natura*. Daí Burke (2013, p. 31) afirmar que “admite-se que o hábito, assim como outras causas, provoca muitos desvios nos prazeres ou dores naturais relacionados a esses vários gostos, mas, nesses casos, a capacidade de distinguir entre o sabor natural e o adquirido permanece inalterada”. Ou seja, em que pese o pescador passar a achar prazeroso o gosto do limão *in natura*, que antes lhe era desagradável, ele continua sendo capaz de distinguir no seu gosto os prazeres naturais do paladar dos prazeres adquiridos que desenvolveu por alguma associação. Nesse ínterim, Huhn (2004, p. 18) destaca que, para Burke, o entendimento em discernir o gosto natural do gosto adquirido é análogo ao de fazer comparações, ao de encontrar semelhanças, o que reforça a centralidade da imitação do pensamento burkeano acerca do gosto.

Finalmente, começamos a encontrar respostas para a variação do julgamento de gosto, uma vez que, segundo o pensamento burkeano, além das influências das experiências pessoais, do local e o do tempo nos quais o indivíduo as vivencia, e das suas ações, há ainda a dedicação pessoal a conhecimentos específicos, observação e prática referentes a determinado objeto ou assunto.

Por outro viés, podemos começar a perceber o que, segundo Burke, se constitui como um limitador a um adequado juízo de gosto, ou, em outras palavras, causas para um mau juízo de gosto.

Por inferência, uma das causas do mau juízo seria a falta de conhecimento. Para Burke (2013, p. 36), o conhecimento é fundamental na distinção entre os gostos, visto que “o princípio desse conhecimento é extremamente circunstancial, uma vez que depende da experiência e observação, e não da força ou da deficiência de uma capacidade inata, e é dessa diferença no conhecimento que advém que chamamos, embora sem muita exatidão, uma *diferença de gosto*.”<sup>32</sup> Percebemos que o conhecimento referente ao gosto não é amplo, mas sim “circunstancial”, ou seja, específico, e relacionado à observação e experiências, donde temos mais uma concordância de Burke com Hume. Assim, seguindo o pensamento burkeano, aqui exemplificamos que um indivíduo graduado em várias áreas da ciência pode não ter um juízo de gosto superior ao do pescador do exemplo proposto para identificar um bom preparo à base de atum, visto que poderia lhe faltar o conhecimento, experiência e observação de um atum fresco, ao contrário do pescador. Burke (2013, p. 36) ilustra o seu entendimento sobre a influência do conhecimento específico no gosto com uma história referente a um pintor grego, chamado Apeles<sup>33</sup>, que teria sido criticado por um sapateiro sobre erros cometidos no sapato de uma de suas gravuras, sendo que isso não demonstra que pintor não tivesse gosto, mas sim que desconhecia a natureza do sapato, não denotando também, aqui acrescentamos, falta de prática e habilidade com a arte da pintura.

Nesse ponto, contudo, é possível vislumbrar duas diferenças, ainda que sutis, em relação a Hume. A primeira é que, visto que para Burke o gosto crítico não depende de um princípio superior, mas sim de um conhecimento maior, ele não corrobora a afirmação do filósofo escocês, apontada no primeiro tópico deste capítulo, sobre existência de raros homens com constituições perfeitas capazes de julgar qualquer arte, bem como de impor seu próprio sentimento como padrão de beleza. Vale salientar que, segundo Perinetti (2012, p. 284), Hume demonstra pouco interesse na capacidade de formar julgamentos imparciais de beleza. A questão de “impor o seu próprio sentimento como padrão” leva-nos à segunda diferença, visto que Hume acredita que o julgamento de gosto é indistinto do sentimento, como também apontamos no primeiro tópico deste capítulo, ao passo que Burke defende que o juízo, em muitos casos, independe dos sentimentos. Sobre esta última questão, encontramos em Perinetti (2012, p. 291) uma orientação, ao destacar que o

---

<sup>32</sup> Em itálico no original.

<sup>33</sup> Cf. Abreu (*apud* Burke, 2013, p. 45 nota).

pensamento burkeano acerca do julgamento do gosto envolve não apenas os prazeres dos sentidos e da imaginação, como ocorre nas colocações de Hume, mas abarca principalmente as conclusões da razão. Encontramos evidências desse fato em Burke (2013, p. 44), quando afirma que o processo de discussões que envolvem somente a esfera da razão é idêntico às discussões sobre o julgamento de gosto, isto é, envolvem a investigação de provas, objeções levantadas e combatidas, bem como conclusões tiradas das premissas, sendo que nesse processo não há nenhuma outra faculdade envolvida que não a razão. Por isso que, ainda segundo Burke, os homens de gosto apurado reconsideram seus juízos prematuros após a reflexão. Para um melhor entendimento, exemplificamos que certamente todos já estivemos em situações, especialmente relativas à aquisição de algum produto, nas quais nos encantamos a uma primeira vista por um objeto para, após uma reflexão, percebermos que este não agradava ao nosso gosto. Lamentavelmente, às vezes, essa reflexão só ocorre após a aquisição do produto e as administradoras dos cartões de crédito não nos eximem das nossas dívidas, ainda que tentássemos convencê-las mediante justificativas com base nos argumentos de Burke sobre o gosto. Retornemos a nossa sondagem das limitações do gosto partindo da *reflexão*.

Segundo Burke (2013, p. 41) a nossa reflexão pode ser prejudicada por paixões e vícios, sendo alguns deles “a ignorância, a desatenção, o preconceito, a precipitação, a leviandade, a obstinação”. Percebemos então uma influência da teoria dos humores, da qual tratamos no início do segundo capítulo desta pesquisa, pois, ainda segundo Burke, existem homens “de temperamento tão frio e fleumático”, para os quais os objetos mais admiráveis causam apenas uma impressão fraca e vaga em decorrência de insuficiência da sensibilidade da imaginação, donde surge a explicação de Burke para o que viria a ser o bom gosto.

A única definição de *bom gosto* em *Uma Investigação* ocorre quando Burke escreve que “a justeza de um julgamento nas artes, que se pode denominar de bom gosto, repousa em grande parte na sensibilidade, porque quem não tem nenhuma inclinação para os prazeres da imaginação jamais se ocupará das obras desse gênero o suficiente para adquirir um conhecimento adequado sobre elas” (BURKE, 2013, p. 42).

Entretanto, a sensibilidade, no pensamento burkeano, não se refere apenas à capacidade de impressionar a imaginação, mas especialmente à capacidade de impressão captada pelos órgãos dos sentidos. Dessa forma, como indicado por Eagleton (1993, p. 44) “a uniformidade do gosto, para Burke, deve depender da uniformidade dos sentidos eles

mesmos; porém é realista o suficiente para reconhecer que os sentidos são, de fato, variáveis, e as respostas estéticas igualmente divergentes.” Assim, em que pese a constituição dos sentidos ser a mesma em todos os indivíduos, de fato uma sensibilidade mais apurada pode resultar em percepções diferentes dos graus respectivos das propriedades dos objetos, sendo esse entendimento mais semelhante ao de Hume, de acordo com o que apontamos sobre o pensador escocês no primeiro tópico deste capítulo.

Não obstante, para ilustrar sua afirmação, Burke (2013, p. 38) utiliza um exemplo em que se observa também uma diferença do pensamento aí exposto. Burke sugere a situação em que dois homens, analisando uma mesa de mármore, concordam sobre a sua lisura e se aprazem com o objeto. Mas, se a mesa é substituída por outras ainda mais lisas, em determinado momento ambos irão discordar sobre o grau de lisura e conseqüentemente sobre o prazer que ela proporciona. Daí ele afirmar que a grande diferença entre os gostos é a comparação do excesso ou da atenuação das coisas que são julgadas segundo um grau, e não pela medida. Exemplificando, apontamos que podemos medir o tamanho e comparar pedaços de queijo *mozzarella*, mas não podemos medir o grau de maciez e textura deles. Dessa forma, Burke (2013, p. 39) afirma que, nos casos em que os graus não são facilmente percebidos, e supondo-se que os sentidos de dois ou mais indivíduos sejam igualmente aguçados, a vantagem recairá na maior atenção dada ao objeto e na familiaridade que temos com ele. No nosso exemplo, a vantagem recairá na atenção dada ao provar o queijo, bem como na familiaridade que temos com esse tipo de alimento. Percebemos, então, que a incapacidade de mensurar o grau e o prazer que temos dos objetos é a grande questão das nossas diferenças relativas às nossas preferências, ao nosso gosto e do julgamento que dele elaboramos.

Com efeito, a diferença parece ser apenas que Burke valoriza mais do que Hume esses elementos objetivos, ligados às propriedades dos objetos, e menos a incapacidade dos homens de adquirir as condições necessárias para atingir o padrão ou mensurar o grau dessas propriedades. Burke enfatiza mais o mecanismo em si mesmo, que é igual para todos. Neste caso, inclusive, podemos dizer que o padrão do belo é mais fácil de determinar do que o do sublime, pois este, obscuro que é, cujas “propriedades” são menos determinadas, está mais suscetível às variações da imaginação e, conseqüentemente, às discordâncias de gosto. Afinal de tudo, talvez até mesmo mais obscurecido por considerações morais, cujo contexto traz mais um elemento de variação. No entanto, o esforço de Burke foi justamente diferenciar o sublime do belo, e com isso pode-se dizer



que ele mostra que a diversidade é mais comum num caso do que no outro, e que, portanto, o padrão é mais fácil de determinar num caso do que no outro, e nisso consistiria sua resposta. Seu esforço parece justificado.

Diante dessas colocações, podemos afirmar que, como destacado por Eagleton (1989, p. 55), “Burke é bastante confiante no caráter uniforme e universal do gosto”, pois, aqui acrescentamos, o mecanismo do gosto e as propriedades que originam nossas ideias estéticas são idênticos para todos. Contudo, fatores como nível de conhecimento específico, sensibilidade apurada, impressões na imaginação, preconceitos, nível de experiência e prática, ignorância, desatenção, preconceito, precipitação, leviandade e obstinação, são elementos que potencializam ou minimizam o padrão do nosso mecanismo. Assim, quando se diz que gosto não se discute, isso significa apenas que não se poderia dar uma resposta precisa quanto ao grau de prazer ou dor que um homem em particular pode encontrar na experiência de uma determinada coisa.

## 5 CONCLUSÃO

Ao longo das páginas desta dissertação, pudemos conhecer mais sobre o pensamento de Edmund Burke, bem como identificar aspectos de seus conceitos sobre estética e gosto.

No primeiro capítulo, exploramos sua biografia, influências da infância tais como aspectos familiares, religiosidade cristã, e formação escolar com inclinações especiais para a literatura e poesia clássicas. Ainda tratando da época da sua juventude, seguimos demonstrando seus esforços em compor uma obra de crítica política – *Defesa da Sociedade Natural* – bem como a obra objeto de análise deste estudo – *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Ressaltando que essa última também constitui uma crítica ao Terceiro Conde de Shaftesbury. Tecidos comentários sobre a origem de *Uma Investigação*, passamos a destacar algumas causas para as ambivalências encontradas na obra, a exemplo da ausência de uma base metafísica e epistemológica única no trabalho do pensador irlandês; também a fundamentação para o seu trabalho não se firma unicamente em obras do século XVIII. Apontamos as influências mais relevantes no tratado, abordando Locke e Hume, dos quais Burke apreende os conceitos empiristas que são usados em sua obra, como os de *experiência*, *sentidos* e *ideias*. Destacamos ainda outros pensadores que tiveram importância nos escritos do filósofo, como Cícero e Sócrates. A partir desse ponto, fomos capazes de desvelar o objetivo central da obra de Burke, que se trata de caracterizar e com isso distinguir o sublime e o belo. Contudo, antes de passarmos ao segundo capítulo, debruçamo-nos em averiguar algumas considerações sobre Shaftesbury e seus conceitos sobre a “sensibilidade moral” que aliariam as virtudes ao belo, relação esta a qual Burke se opõe em sua obra.

No segundo capítulo, começamos a desvelar ainda mais o pensamento burkeano e fomos capazes de perceber indícios de um esquema que o pensador se propõe desenvolver, ainda que de forma não explícita. Para esse fim, demonstramos que há um método na construção na sua investigação, em que pese a aleatoriedade com a qual faz suas observações e tece exemplos. Ele segue o método newtoniano de induções, sendo essa ferramenta um dos grandes destaques da era moderna. Contudo, também ressaltamos que, à época de Burke, um entendimento fisiológico do homem também estava em amplo vigor

entre os pensadores europeus, gerando teorias comuns à época como a *teria dos humores*. Esse fato dotou a obra do filósofo irlandês com um forte contexto nesse sentido, especialmente no que tange às suas observações e exemplos. Como uma extensão das análises sobre o pensamento fisiológico corrente à época, pudemos adentrar os importantes conceitos de *prazer* e *dor*, demonstrando serem esses dois efeitos uma das bases do entendimento empírico já presente em Locke. Nesse sentido, prazer e dor são decorrentes, respectivamente, do relaxamento e contração do tônus muscular e de outros tecidos humanos. Ainda no interior desse tema, evidenciamos as colocações de Burke sobre esses dois efeitos enquanto bases da formação de ideias referente ao agrado e repúdio, importante fundamentação para as considerações sobre o *belo* e *sublime*. Da mesma forma, abordamos as colocações do pensador sobre o *deleite*, entendido enquanto uma forma de agrado, distinto do prazer positivo enquanto reação fisiológica, e abordagem também sua origem como uma sensação decorrente de uma dor. Partindo do entendimento de Burke que o estado natural do homem é o de quietude ou indiferença, adentramos no assunto do cessar do prazer e da dor, onde vimos que o cessar do prazer gera indiferença, decepção e pesar. Por outro lado, o cessar da dor gera apenas o deleite. Como demonstramos, do prazer e dor surge o entendimento das paixões, as quais o filósofo, em um esforço taxonômico, classifica algumas como principais. Primeiramente, especifica que a paixão referente à *autopreservação* é o *medo ou assombro*, através da qual desenvolvemos a ideia de sublime. Assim como que as paixões referentes à sociedade se dividem em duas: *do sexo* e *sociedade em geral*. A paixão referente ao sexo tem como objetivo a procriação, enquanto que as da sociedade em geral são subdivididas em *simpatia*, *imitação* e *ambição*. Ressaltamos que as paixões referentes à sociedade estão relacionadas à sensação de prazer e deleite, e consequentemente à ideia do belo; além disso, Burke denomina por *amor* não apenas a paixão referente à ao sexo, mas a paixão desperta por qualquer objeto belo. Dotados de uma compreensão decorrente das colocações de Burke sobre as paixões, pudemos passar a exploração o que ele entende por belo e suas causas, sendo que, primeiramente, demonstramos suas afirmações sobre a proporção e perfeição não serem causas da beleza e os motivos pelos quais podemos ser levados a essa má interpretação. Nesse ínterim, mostramos que, no pensamento burkeano, os objetos belos são dotados de propriedades que podem ser elencadas como sendo a *pequenez*, *lisura*, *variação gradual*, *delicadeza* e *cores vivas*. Após uma breve abordagem sobre a analogia dos sentidos, a qual demonstramos tratar-se do efeito da sinestesia, passamos a discernir as “propriedades” do

sublime, como fizemos sobre o belo. Assim elencamos como características do sublime *o grandioso, vastidão, infinitude, uniformidade, obscuridade, e poder*. Ao fim do segundo capítulo, separamos algumas páginas para abordar a solidão, a qual é identificada por Burke como sendo o único sentimento capaz de nos infundir um medo maior do que a ideia da dor e morte.

No último capítulo, abordamos o problema da universalidade do gosto, o qual apontamos como sendo tema de amplo debate à época de Burke. Mostramos que Burke trata da questão na segunda edição de seu tratado, em uma introdução denominada *Sobre o Gosto*, e destacamos a similaridade com a obra *Do Padrão do Gosto*, de David Hume, publicada dois meses antes da primeira edição do tratado. Assim, nos debruçamos em demonstrar o pensamento de Hume acerca do assunto, o qual entende que o padrão do gosto é de difícil identificação, e acredita que entre uma enorme quantidade de julgamentos estéticos apenas um é deve ser certo, embora impossível de demonstrar. Para Hume, o julgamento estético deve passar por um delimitado conhecimento da arte e da história, bem como o contexto da época, local e público a que se destinava a obra em questão. Ressaltamos ainda que o pensador escocês crê ser impossível excluir o sentimento da análise estética. Passando para as colocações de Burke sobre o gosto, podemos identificar que o pensador irlandês concorda em grande parte com o pensamento de Hume sobre o assunto, mas que diverge quanto à dificuldade de uma universalidade do gosto, visto que os sentidos são os mesmos em todos, mas não só por isso. Para Burke, o julgamento estético mais bem elaborado dependeria, também, da sensibilidade do observador, visto que quanto mais apurados os seus sentidos, maior a capacidade de captar os graus de propriedades dos objetos que fogem à mensuração. Dessa forma, pudemos demonstrar que a diferença mais considerável entre Burke e Hume é o que o primeiro enfatiza mais o caráter sensível dos objetos e o mecanismo humano para o gosto, sendo esse padrão mais perceptível no belo do que no sublime.

Por fim, tecidas essas considerações, o autor desta pesquisa deseja que este estudo possa servir de incentivo a outros para investigar o tema do belo, do sublime e do gosto, assim como a filosofia de Burke de um modo geral, relativamente pouco conhecida entre nós.

## 6 REFERÊNCIAS

A.A. V.V., *Treccani. Dizionario della Lingua Italiana*, Giunti TVP, Treccani, 2017. Disponível em <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>. Acesso em abril de 2019.

AKENSIDE, Mark. *Pleasures of Imagination*. London: W. Flint, 1806.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Victor Civita, 1973. Coleção Os Pensadores.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido – Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BROMWICH, David. *The Intellectual Life of Edmund Burke: From the Sublime and Beautiful to American Independence*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.

BULLARD, Paddy. “Burke’s Aesthetic Psychology”. In: DWAN, David; INSOLE, Christopher. (Eds.) *The Cambridge Companion to Edmund Burke*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

\_\_\_\_\_. “The Meaning of the “Sublime and Beautiful”: Shaftesbury contexts and rhetorical issues in Edmund Burke’s Philosophical Enquiry”. *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 56, n. 224, p.169 – 191, 2005.

BURKE, Edmund. *A Letter to the Sheriffs of Bristol*. Edition and notes by James Hugh Moffatt. New York: Hinds, Noble & Eldredge, 1904.

\_\_\_\_\_. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford World’s Classics. Edition and Introduction by Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *Defesa da Sociedade Natural*. Tradução, introdução e notas de Pedro Santos Maia. Portugal: Temas e Debates, 2008.

\_\_\_\_\_. *Reflexões Sobre a Revolução em França*. Tradução, apresentação e notas Renato Assumpção Faria. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

\_\_\_\_\_. *Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CAMBRIDGE DICTIONARY. *Affect*. Disponível em <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/inglês-português/affect>>. Acesso em fevereiro de 2019.

CHAMBERS, Ephraim. *Cyclopaedia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences*. London, v.2, 1728. Disponível: <[https://archive.org/details/Cyclopedia\\_chambers-Volume2/page/n859](https://archive.org/details/Cyclopedia_chambers-Volume2/page/n859)>. Acesso em abril de 2019.

CHAPPELL, Vere. “Locke’s theory of ideas”. In: *The Cambridge Companion to Locke*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

DUARTE, Rodrigo (Org.). *O Belo Autônomo: Textos Clássicos de Estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DUCHEYNE, Steffen. ““Communicating a Sort of Philosophical Solidity to Taste’: Newtonian Elements in Burke’s Methodology in Philosophical Enquiry”. In: VERMEIR, Koen; DECKARD, Michael Funk (Eds). *The Science of Sensibility: Reading Burke’s Philosophical Enquiry*. International Archives of The History of Ideas. 206. New York, London: Springer Dordrecht Heidelberg, 2012.

DUFFY, Cian. *Shelly and the Revolutionary Sublime*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

DWAN, David; INSOLE, Christopher. “Introduction: Philosophy in Action”. In: *The Cambridge Companion to Edmund Burke*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

ECO, Umberto. *História da Beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

EAGLETON, Terry. “Aesthetics and Politics in Edmund Burke”. In: *History Workshop Journal*, Volume 28, Issue 1, 1989, p. 53–62. Disponível em <<https://academic.oup.com/hwj/article-abstract/28/1/53/622011?redirectedFrom=fulltext>>. Acesso em fevereiro de 2019.

\_\_\_\_\_. *A Ideologia da Estética*. Tradução Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

HUHN, Tom. *Imitation and society: The persistence of mimesis in the aesthetics of Burke, Hogarth, and Kant*. USA: The Pennsylvania State University Press, 2004.

HUME, David. *Do Padrão do Gosto*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004. Coleção Os Pensadores.

\_\_\_\_\_. *Essays, Moral, Political, and Literary*. Edited by Eugene F. Miller. Indianapolis, IN: Liberty Fund, Inc. 1987. Library of Economics and Liberty. Disponível em <<http://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL13.html>>. Acesso em fevereiro de 2019.

\_\_\_\_\_. *Investigação sobre o entendimento humano*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

JOHNSON, Samuel. *A Dictionary of the English Language: A Digital Edition of the 1755 Classic by Samuel Johnson*. Edited by Brandi Besalke. Last modified: December 6, 2012.

Disponível em: <<https://johnsonsdictionaryonline.com/page-view/&i=2043>>. Acesso em abril de 2019.

JONES, Peter. “Hume on the Arts and “The Standard of the Taste”: Texts and Contexts”. In: NORTON, David Fate; TAYLOR, Jacqueline. (Eds.) *The Cambridge Companion to Hume*. 2 ed. New York, USA: Cambridge University Press, 2009.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KIRK, Russel. *Edmund Burke: Redescobrimo um gênio*. Tradução de Márcia Xavier. 1ª. Edição. São Paulo: É Realizações, 2016.

LAW, Jules David. *The Rhetoric of Empiricism, Language and Perception from Locke to I.A. Richards*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.

LEOTE, R. “Multissensorialidade e sinestesia: poéticas possíveis?” In: *ArteCiênciaArte* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 45-70. Disponível em <<http://books.scielo.org/id/mqfvk/pdf/leote-9788568334652-06.pdf>>. Acesso em janeiro de 2019.

LOCK, F. P. “Burke’s Life”. In: DWAN, David; INSOLE, Christopher. (Eds.) *The Cambridge Companion to Edmund Burke*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

LOCKE, John. *Ensaio acerca do entendimento humano*. Tradução de Anoar Aiex. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999a.

\_\_\_\_\_. *An Essay Concerning Human Understanding*. Eletronic Classic Series. Edited by Jim Manis. Pennsylvania: The Pennsylvania State University. 1999b. Disponível em <ftp://ftp.dca.fee.unicamp.br/pub/docs/ia005/humanund.pdf>.

LONGINUS. *On the Sublime*. Translated by W. Rhys Roberts. South Australia: The University of Adelaide, 2014. Disponível em <[https://ebooks.adelaide.edu.au/l/longinus/on\\_the\\_sublime/#i3](https://ebooks.adelaide.edu.au/l/longinus/on_the_sublime/#i3)>. Acesso em janeiro de 2019.

LOOT, Henrique Marques. *A soteriologia e os diferentes critério de salvação em Luc Ferry*. *Sacrilegens*, v. 7, n. 1, p. 91-101. Juiz de Fora, 2010. Disponível em <<http://www.ufjf.br/sacrilegens/files/2011/02/7-8.pdf>>. Acesso em janeiro de 2018.

MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira; SILVA, Paulo José Carvalho; MUTARELLI, Sandra Regina Kuka. *A Teoria dos Temperamentos: do corpo hippocraticum ao século XIX*. Memorandum 14, p.9-24. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em <[http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/martisilmuta\\_01.pdf](http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/martisilmuta_01.pdf)>. Acesso em janeiro de 2019.

MARX, Karl. *Capital – A Critique of Political Economy*. Volume I. Book One: the Process of Production of Capital. Revisado por Dave Allinson. 2015. Disponível em <<https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf>>. Acesso em 30/07/2017.

NEWTON, Issac. *Opticks or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections, and Colours of Light*. Produzido por Suzanne Lybarger, Steve Harris, Josephine Paolucci. The Project Gutenberg. EBook of Opticks. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/33504/33504-h/33504-h.htm>>. Acesso em janeiro de 2019.

OLIVEIRA, João Vincente Ganzarolli de. “Estética em Aristóteles”. *Phoînix*, volume 15-1, p. 91-113. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <[http://phoenix.historia.ufrj.br/media/uploads/artigos/6\\_-\\_Estetica\\_em\\_Aristoteles\\_-\\_Joao\\_Ganzarolli.pdf](http://phoenix.historia.ufrj.br/media/uploads/artigos/6_-_Estetica_em_Aristoteles_-_Joao_Ganzarolli.pdf)>. Acesso em novembro de 2018.

PAPPIN, Joseph III. “Edmund Burke and John Locke on the Metaphysics of Substance”. In: VERMEIR, Koen; DECKARD, Michael Funk (Eds). *The Science of Sensibility: Reading Burke’s Philosophical Enquiry*. International Archives of the History of Ideas. 206. New York, London: Springer Dordrecht Heidelberg, 2012.

PARRET, Herman. “From the *Enquiry* (1757) to the *Fourth Kritisches Wäldchen* (1769): Burke and Herder on the Division of the Senses”. In: VERMEIR, Koen; DECKARD, Michael Funk (Eds). *The Science of Sensibility: Reading Burke’s Philosophical Enquiry*. International Archives of The History of Ideas. 206. New York, London: Springer Dordrecht Heidelberg, 2012.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução, apresentação e notas de Edson Bini. 1ª. Edição. São Paulo: Edipro, 2012.

PERINETTI, Dario. “Between Knowledge and Sentiment: Burke and Hume on Taste”. In: VERMEIR, Koen; DECKARD, Michael Funk (Eds). *The Science of Sensibility: Reading Burke’s Philosophical Enquiry*. International Archives of The History of Ideas. 206. New York, London: Springer Dordrecht Heidelberg, 2012.

PIMENTA, Pedro Paulo Garrido. *A Linguagem das Formas: Shaftesbury e a arte do desenho*. São Paulo: Alameda, 2007.

QUINTÁS, Alfonso López. *Estética*. Coleção Introduções e Conceitos. Traduzido por Jaime A. Clasen. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

SCATOLIN, Adriano. *A Invenção do Orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

SCHMITTER, Amy, M. *17th and 18th Century Theories of Emotions*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Disponível em <<https://plato.stanford.edu/entries/emotions-17th18th/#ConEarModThePas>>. 2010. Acesso em janeiro de 2019.

SCRUTON, Roger. *Beleza*. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2013.

\_\_\_\_\_. *Why Beauty Matters*. BBC: Reino Unido. 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bHw4MMEnmpc>>. Acesso em outubro de 2016.

SELLERS, M, N. S. *American Republicanism: Roman Ideology in the United States Constitution*. London: The Macmillan Press LTD. 1994.



SHAFTESBURY, Earl of, Anthony Ashley Cooper. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Edited by Douglas Den Uyl. Vol. 1. Indianapolis: Liberty Fund, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Edited by Douglas Den Uyl. Vol. 2. Indianapolis: Liberty Fund, 2001b.

STANLIS, J. Peter. *Edmund Burke and Natural Law*. USA: Routledge, 2017.

SILVEIRA, Cassio Rodrigo Paula. *Relendo Cícero: A formação do orador e sua inserção na política romana*. I Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História – UFG / UCG. Goiás, 2008.

VERMEIR, Koen; DECKARD, Michael Funk. “Preface – Edmund Burke’s *Philosophical Inquiry* in Context, 250 Years Later”. In: VERMEIR, Koen; DECKARD, Michael Funk (Eds). *The Science of Sensibility: Reading Burke’s Philosophical Enquiry*. International Archives of The History of Ideas. 206. New York, London: Springer Dordrecht Heidelberg, 2012.

WEBER, Max. *Sociologia das religiões*. Coleção Fundamentos da Filosofia. Tradução de Cláudio J. A. Rodrigues. São Paulo. Editora Ícone, 2010.

WESTERHOF, Nicolaas. “A short history of physiology”. *Acta physiologica*. Vol. 202 (4). 601-3. Oxford, England, 2011. Disponível em <[https://www.researchgate.net/publication/51460676\\_A\\_short\\_history\\_of\\_physiology](https://www.researchgate.net/publication/51460676_A_short_history_of_physiology)>. Acesso em janeiro de 2019.